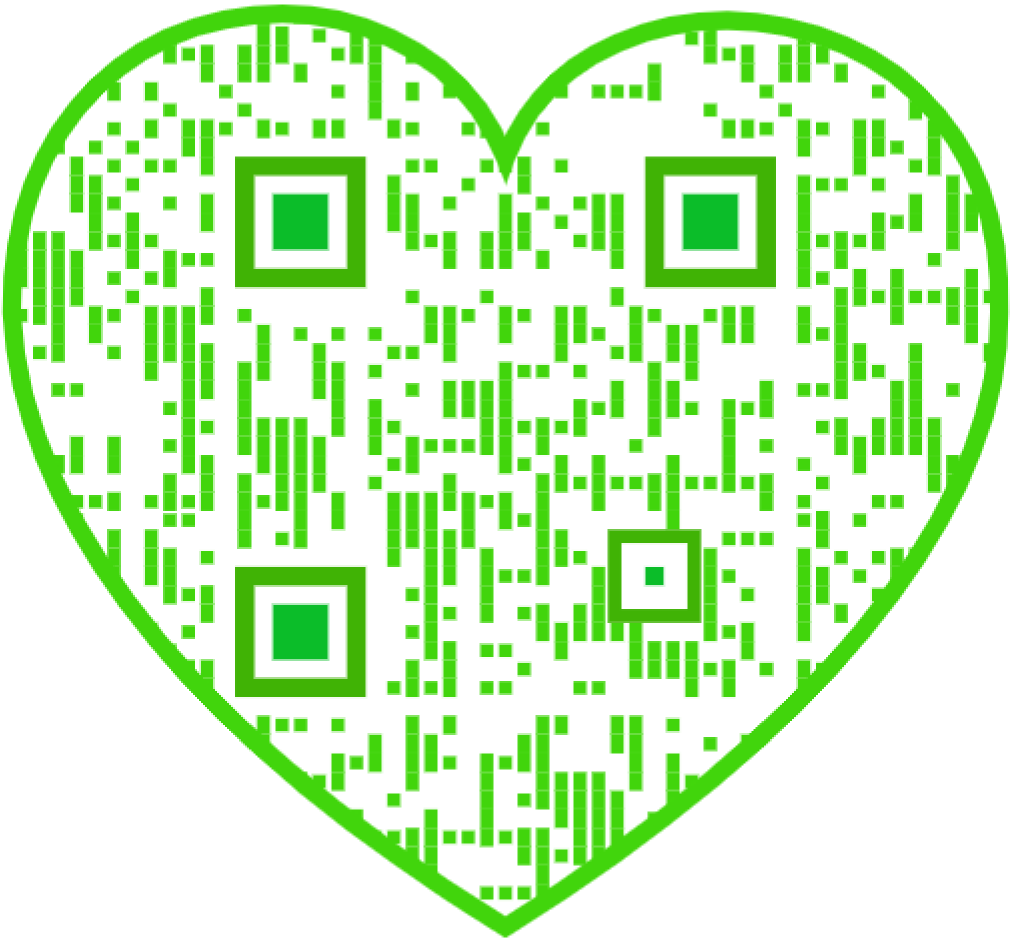
Bzzlletin. Jaargang 23

bron
Bzzlletin. Jaargang 23. BZZTôH, Den Haag 1993-1994

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199301_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 208]

Voorwoord

Als er één Vlaamse auteur is die met grote regelmaat in het nieuws is geweest vanwege zijn spraakmakende boeken en provocerende uitspraken, dan wel Jef Geeraerts.

Met Gangreen I en II zette hij heel Vlaanderen op stelten, met de misdaadromans die hij in het afgelopen decennium schreef, hekelde hij keer op keer de wantoestanden op politiek en administratief niveau.

Heeft zijn al meer dan dertig jaar durende rebellie enig effect? Geeraerts zelf zegt het Stig Dagerman na: 'Het hart van de wereld treffen, dat is mijn droom.'

Of en in hoeverre hij die droom verwezenlijkt heeft, kunt u lezen in dit themanummer.

Bovendien vindt u, als gewoonlijk in het septembernummer, het handige register van de 22e jaargang, de leerzame Taal in Letteren-column van Robert-Henk Zuidinga en een intrigerend verhaal van Erik Lotichius - over een schrijver die de rekening van zijn leven opmaakt. Wie is dat toch, die schrijver?

De redactie

Koos Hageraats
'Ik begrijp nog altijd niet dat ik ooit zal sterven'
In gesprek met Jef Geeraerts

In de inleiding bij zijn boek *Gesprekken* - interviews met mensen die in een of andere discipline uitblinken en daar nog boeiend over kunnen vertellen ook - beschrijft Jef Geeraerts (licht ironisch) de voorbereidingen, de spanning en vooral de zenuwen die hem overvallen voordat een gesprek met een Belangrijk Persoon kan plaatsvinden. Alles wat hij ter voorbereiding van dat gesprek doet, krijgt al gauw proporties van een Ritueel, vooral de trucjes om zichzelf te kalmeren: 'Een geschikt middel om jezelf moed in te spreken, is drie spelletjes patience leggen. De geniepige bedoeling is duidelijk: de magische gangen van de Zwarte Dame ten opzichte van Hartenheer moeten voor de zoveelste keer nagegaan worden om iets aan te tonen. Wat precies weet je niet, maar dat verhoogt aanzienlijk de spanning.'

Daar staat tegenover dat hij zich boordevol overmoed en illusies voelt wanneer hij zélf geïnterviewd wordt, dan is hij 'ten volle bereid om alle mislukte of slecht gereproduceerde interviews te vergeten die ooit van mij werden afgenomen. Dan zweer ik dat ik er angstvallig op zal letten keurige, bedachtzame zinnen te formuleren, die niet meer "geïnterpreteerd" moeten worden om ze genietbaar te maken.' Vandaag is het duidelijk dat Geeraerts degene is die geïnterviewd wordt en niet degene die er op uit moet. Bijna gretig gaat hij in op de zinnen die ik ter inleiding van ons gesprek citeer uit zijn inleiding bij de bundel *Gesprekken.*

'Ja, het klopt wel wat daar staat. In het algemeen wek ik de indruk een evenwichtig type te zijn, zeker te zijn van mezelf, maar dat is niet waar. Normaal gesproken sta ik rustig op en als ik een hele dag voor me heb waarop ik niks hoef te doen dan ben ik heel gelukkig want dan kan ik mijn eigen ritme bepalen, maar als ik mensen ga interviewen die ergens meer van weten dan ik, dan voel ik me onzeker.

Welke mensen ik voor zo'n gesprek kies, hangt af van hun specialiteit. Ik vermijd daarbij de literatuur angstvallig. Lampo is de enige uitzondering, maar dat komt omdat ik Lampo een goed mens vind. Ik heb meer interesse voor mensen buiten mijn vak, mensen die in hun specialiteit heel goed zijn, die zo goed zijn dat ze mij ook dingen kunnen leren. Dan wordt het een interview dat niet alleen goed is voor de lezer, maar waar ik zelf ook nog iets aan heb.

Natuurlijk projecteer ik heel veel van mezelf op die gespreksgenoten. Ik kan mezelf niet uitschakelen. Als men dus iets in die gesprekken leest dat doet denken aan iets uit mijn boeken, dan is dat logisch: ik interview wel, maar ik blijf de schrijver.

Helemaal aan het eind van de inleiding bij die *Gesprekken* schrijf ik: "Van al wat men zo hoogdravend beweerde, is nauwelijks nog iets overeind gebleven." Dat is een vorm van cynisme die mij eigen is. Ik heb dat dan allemaal gedaan, dat wordt gedrukt, het wordt door sommige mensen gelezen, maar ja, is het überhaupt wel de moeite waard geweest om het allemaal te doen... dat gevoel overvalt me altijd.

> ***'Oplossingen zijn het einde van het denken. De oplossingen zoek ik dus niet.'***

Omgekeerd is het ook zo. Als ik op een lange

(illustratie: Paul Tuijnman)

reis ga, dan vind ik vlak voor het vertrek van alles uit om niet te gaan, ik begin zelfs spookbeelden van een vliegtuigramp te creëren. Eleonore kent me goed, dus die helpt me daar dan wel overheen. Maar het is die permanente twijfel, een soort dialectiek van de negatie van de negatie: ik bekijk een probleem negatief, dat wil zeggen dat ik eraan twijfel - en vervolgens begin ik mijn eigen twijfel in twijfel te trekken. En het boeiende van die dialectiek is, dat je nooit in de *one dimensional mind* terechtkomt waar de burger zich zo heerlijk in koestert, want die dialectiek leidt niet tot een oplossing. Oplossingen zijn het einde van het denken. De oplossingen zoek ik dus niet.'

> ***'Mij gaat het erom feiten te verwerken in een verhaal, zodat de feiten lezen als een roman.'***

Etsnaald

Wanneer ik voorstel om ons eigenlijke gesprek te laten beginnen bij deel IV van de *Gangreen*-cyclus, schuift Geeraerts enthousiast zijn stoel naar voren. Blijkbaar ligt dat deel hem na aan het hart.

'Ik hou het meest van deel IV. De maniëristische trekjes van *Gangreen* I, waar iedereen zo laaiend enthousiast over was - die stijl, die grote brokken zinnen van duizenden woorden zonder punt die toch op hun pootjes terechtkomen - heb ik in deel IV angstvallig geweerd. Bij de flashbacks naar de tijd in Kongo heb ik nog wel toegegeven aan die eruptieve stijl, maar de verteltrant van wat mij is overkomen nadat ik uit Kongo terugkeerde, dat is als een etsnaald in bijtend zuur, dat zijn krassen, korte zinnen...

In deel IV verwijs ik naar het manuscript "Vurig water", dat ik het begin van mijn schrijversloopbaan noem. Dat manuscript is indertijd afgewezen, en volkomen terecht. Het was niet goed geschreven. Te gemakkelijk, te journalistiek, te veel documentaire, te weinig literatuur. Achteraf ben ik dus erg blij dat "Vurig water" werd afgewezen. En vooral ben ik blij dat men ook heeft uitgelegd waaróm het werd afgewezen. Daar heb ik mijn les van geleerd. "Kort daarop kreeg ik geelzucht ten gevolge van allerlei wormziekten die ik aan de Kongotijd had overgehouden. Op mijn ziekbed heb ik toen in zestien dagen *Ik ben maar een neger* geschreven. Of dat nou een boek was dat er uit *moest*, weet ik niet. Ik had in die tijd een vriend, een dokter die verantwoordelijk was voor de uit Kongo teruggekeerde slachtoffers. Die man kwam iedere middag whisky met mij zitten drinken - wat met die geelzucht natuurlijk absoluut niet mocht. Die dokter had een zwarte assistent, een neger die eens een keer meekwam, en die mij later ook apart bezocht. Hij vertelde dat hij een grote hoeveelheid geneesmiddelen had weten te verduisteren die hij in een hut in zijn dorp in Kongo had opgeslagen. Wanneer hij in België klaar zou zijn met zijn opleiding, zou hij teruggaan naar Kongo en daar dokter spelen en heel snel heel rijk worden.

Toen gaf de mij behandelende arts mij een boek over tropische ziekten, en die gegevens te zamen brachten mij de vonk om dat boek te schrijven. Het was het heimwee naar Kongo, de mislukking van "Vurig water", de ontmoeting met die zwarte assistent - Matsombo in het boek - en de boeken die ik van die arts kreeg. Eigenlijk is het *new journalism* daar al aanwezig. Niemand weet dat. Maar zo is het

echt gebeurd. Mij gaat het erom feiten te verwerken in een verhaal, zodat de feiten lezen als een roman.

Drie jaar later schreef ik *Het verhaal van Matsombo.* Ik zat in het centrum van Madrid op het terras van de “Dollarbar” een gin-tonic te drinken. Toen stopte er plotseling een auto, er stapte een prachtig geklede neger uit, die wandelde mij voorbij in een walm van pikante after shave, hij droeg dure ringen...

en ineens besefte ik: dat is Matsombo die zijn ideaal verwezenlijkt heeft. Die gebeurtenis was de aanloop om het vervolg te schrijven op *Ik ben maar een neger.*'

Diabolische les

'*Gangreen* IV gaat over mijn mislukte huwelijk, over de katholieke kerk, maar ook over de Belgische maatschappij in die tijd, het straatbeeld, de mensen, de taal, de mentaliteit, en vooral over de verwondering die mij na zeveneneenhalf jaar Kongo permanent overviel, een verwondering die ook nog eens werd gevoed door het knagende heimwee. 'Als je je goed voelt in een maatschappij, dan ga je voorbij aan bepaalde dingen, maar als je permanent in een psychologische stress verkeert van nostalgie en vervreemding, dan slaat de verwondering meestal zo toe, dat het goed is voor de creativiteit.

Dat is een vorm van verwondering die ik overigens zelf ook wel creëer. In alle grote steden ter wereld doe ik dat: ik stap in de ondergrondse en rij tot ik aankom op een station dat mij absoluut onbekend is. Dan stap ik uit, ken daar de weg niet en daar ga ik dan met een open *mind* rondlopen. Op die manier kom je af en toe ongelooflijke dingen tegen. 'Maar die verwondering nadat ik uit Kongo was teruggekeerd, dat was, dat was een permanente... enfin, ik was diep ongelukkig. Weet je, eigenlijk deed ik dat werk in Kongo zeer graag, want ik heb een soort Napoleon- of Caesarcomplex, ik geef namelijk graag orders en die moeten onmiddellijk uitgevoerd worden maar ik tolereer niet dat een ander mij orders geeft. Door mijn terugkeer had ik mijn schatten van vrouwen moeten achterlaten, ik kon niet meer jagen, ik kon niet meer de natuur in gaan, ik was diep ongelukkig, diep bedroefd. Het schrijven was toen niet zozeer een therapie als wel een activiteit die mij heeft beziggehouden. Ik zat toen bovendien in de situatie dat mijn huwelijk zelfs geen huwelijk meer was. Dat was niet eens meer een parodie op een huwelijk. Ik was in die periode mijn identiteit volledig kwijt.

In de jaren vóór mijn huwelijk had ik een verhouding met een joodse vrouw, Helena, aan wie ik mijn "Voorlaatste brief rondom liefde en dood" uit *Tien brieven rondom liefde en dood* heb opgedragen. Helena was veel ouder dan ik. Zij heeft mij gepusht om te trouwen. Ik vertelde haar dat ik niet van mijn aanstaande echtgenote hield, lichamelijk niet, maar zij zei dat ik toch moest trouwen, dat ik van dat huwelijk het beste moest maken en dat ik in Kongo carrière moest zien te maken. Wij joden, zei Helena, doen dat ook, er het beste van maken. Kweek nooit schuldgevoelens, zei ze. Ga je gang, kwets niemand, maar heb ook geen schuldgevoelens. Dat was een bijna diabolische les, een mes met twee snijdende kanten. Kwets niemand, maar heb ook geen schuldgevoelens als je tóch iemand gekwetst hebt, dàt bedoelde ze. Dat zei ze niet, maar dat zat er wel achter. Eigenlijk heb ik van die vrouw, in die acht jaar, van 1946 tot 1954, een ongelooflijke wijsheid meegekregen. Dankzij die leerschool bij haar heb ik veel tijd gewonnen.

Ik heb ook heel veel tijd *verloren* door mijn stommiteiten van een jonge baviaan, maar dat kwam door mijn overdadige levensenergie. Ik had soms last van mijn fysieke energie.'

Nieuwsgierigheid

> ***'Alles wat ik nu ben zit al in wat ik toen heb geschreven. Er loopt een zeer strakke lijn van toen naar nu.'***

'Alles wat ik nu ben zit al in wat ik toen heb geschreven. Er loopt een zeer strakke lijn van toen naar nu. Die lijn heb ik altijd gezien, vooral na mijn terugkeer uit Kongo. Maar pas drie jaar later, in 1963, heb ik mijn echtge-

note verlaten. Als ik dat niet had gedaan dan was ik die lijn uit het oog verloren en was ik kapot gegaan. Dan had ik een huis gekocht en een baan gekozen - en dan was ik verloren. Toch heeft het nog drie jaar geduurd voordat ik na dat inzicht tot handelen ben overgegaan, want ik was helemaal gedesoriënteerd.

Dat het ook zo lang heeft geduurd voordat ik uit het leger ging, heeft een andere reden. In *De zeven doeken der schepping* uit 1967 ging ik al te keer tegen het leger, maar ik ben pas in 1972 dat leger uitgegaan. Dat heeft alles te maken met mijn nieuwsgierigheid. Ik was toen reserve-majoor. En majoor in het Belgisch leger, dat word je niet zomaar, dat wordt nogal serieus aangepakt. Daar moet je toch een jaar Krijgsschool voor volgen. Dan word je onder meer in de Navo geïntroduceerd. Ik was nieuwsgierig om te zien of ik dat zou halen, en bovendien heb ik op die manier ongelooflijk veel ontdekt van dingen die de meeste mensen nooit te weten komen. Alleen maar majoors en kolonels hebben die kennis.

Men zat toen nog met de Koude Oorlog, de atoomdreiging, de dreiging van de Russen, enzovoort, terwijl de boosaardigheid van de Navo-militairen zo ingeboren was dat zij zélf natuurlijk graag atoombommen zouden gooien. De Russen dachten daar niet aan, daar waren ze te slim voor. Vergeet niet dat alleen de Amerikanen ooit de atoombom tegen mensen hebben gebruikt, en dan nog niet eens tegen militairen. De Navo heeft mij als hoger officier een hersenspoeling proberen toe te dienen; dat ik me daar op tijd bewust van werd, heeft mijn inzicht nòg meer diepte gegeven.'

Nestgeur

In *Gangreen* IV schrijft Geeraerts over zijn aanstaande echtgenote: 'Ze is vier jaar ouder dan ik, het is een volwassen vrouw, ging het onophoudelijk door me heen, om niet de zwijnerijen in haar oren te fluisteren die in mij opborrelden. Maar tegelijkertijd was ik blij verrast omdat ik voor het eerst bij een vrouw iets anders kon voelen dan sexuele begeerte.' Dat is een passage die nogal verwonderlijk is voor wie zich het beeld herinnert dat Geeraerts later van zijn toenmalige vrouw schetst: een zwaar gefrustreerde, onappetijtelijke, katholieke burgertrut. Wat zou dat 'iets anders' kunnen zijn dat hij in die passage zegt voor haar te voelen?

Jef Geeraerts met de kater Basiel, 1980 (foto: Rikkes Voss)

'Een zekere rust. Zij had geen behoefte aan seks. Als ik bij mijn negerinnen was geweest en ik was leeggeneukt als een hond, dan praatte zij daar niet over. Ze wist het wel, maar ze praatte er niet over. Mijn ode aan de Sterke Vrouw van het Evangelie in *Gangreen* I was dan ook zeer ironisch bedoeld.

Die rust bij haar bestond vooral uit het niet hoeven neuken. Dat is soms ook belangrijk,

of niet soms? Dat je kunt uitrusten en aan andere dingen kunt toekomen, wat lezen, wat praten... Het was zeker niet onaangenaam om met mijn echtgenote te praten, al kon ze soms ook echt zagen, dreinen, vitten en over details doorzeuren. Over details praten kan ik niet - los ze op en zwijg. Maar zij was een bangelijke vrouw die zich zorgen maakte dat de melk zuur zou worden, en of de deur wel op slot was. Het was voor mij dus de rust van een jonge wilde hond die een nestgeur nodig had om maar niet alleen te zijn. Dat is allemaal niet goed te praten. Het was zeer egoïstisch.

Er lopen wat dat betreft geen lijnen meer van toen naar nu, die zijn resoluut afgesneden. Behalve dan waar het de alimentatie betreft, want ik moet nu nog altijd 1700 gulden per maand betalen. Tot de dood ons scheidt. Maar dat is alles. Door het te beschrijven heb ik het van mij weggesneden. En ook: ik heb Eleonore, die jong en mooi is - de perfecte vrouw voor iemand als ik.'

> ***'Taal is een uniek middel om tot andere culturen door te dringen, want door de zinsbouw kun je de manier van voelen en denken heel dicht benaderen.'***

Een andere wereld

'In mijn stijl vind je heel koele, journalistieke passages waarin alles objectief beschreven wordt, en plotseling wordt dat dan afgewisseld door een poëtisch beeld dat de lezer even een andere wereld intrekt. In *Gangreen* I is die andere wereld permanent aanwezig, dat is een stroom van beelden, van dingen die de lezer moeten schokken en pakken.

De mythische werkelijkheid waar ik het wel eens over heb is overigens geen stijl-aspect, het is een andere wereld waarin ik mij moet terugtrekken om mijn diep ongelukkige toestand de baas te kunnen. Het is een andere wereld waarin ik op dat moment zou willen leven. In de situatie waarin ik mij toen bevond, in de tijd van dat stukgelopen huwelijk en na mijn terugkeer uit Kongo, was ik diep ongelukkig en als ik mij daarin had laten gaan dan was ik psychisch kapot gegaan. Ik had dringend een redmiddel nodig. Het enige wat mij écht had kunnen redden was teruggaan naar Kongo, maar dat was door de veranderde situatie onmogelijk geworden. Daar zou ik mij trouwens ook ongelukkig hebben gevoeld. Ik kwam als het ware uit het neolithicum waarin ik eigenlijk geboren was en ik belandde in een wereld waarin ik in de jaren vóór Kongo mijn opvoeding had gekregen en die zijn culturele stempel op mij had gedrukt, maar waarvan ik mij na mijn terugkeer totaal vervreemd voelde. Daartegen moest ik een redmiddel vinden en dat was het schrijven - wat niet alleen betekende het technisch neerschrijven van woorden maar ook en vooral het mij terugtrekken in een totaal andere wereld, mij afsluiten van de werkelijkheid maar tegelijk ook wel blijven registreren. Die andere wereld, díe is mythisch.

Toen ik in 1961, 1962 over Kongo schreef, was dat een mythische wereld geworden. Kongo was bijna een Grieks-mythologische wereld met personages die misschien al lang niet meer bestaan, een wereld met totaal andere normen en waarden, kortom, een verloren paradijs. Ik voelde mij goed in dat paradijs. Ik sprak de taal

vlot, ik sprak ook goed Budja omdat de vrouwen met wie ik naar bed ging dat dialect spraken. Dankzij die taal heb ik weer heel veel geleerd over de mentaliteit daar.

Taal is een uniek middel om tot andere cul-

turen door te dringen, want door de zinsbouw kun je de manier van voelen en denken heel dicht benaderen.

Jef Geeraerts in Kongo, 1955

Zonder die taal speelt alles zich als het ware achter glas af. Ik wilde heel graag ingewijd worden in die andere cultuur, ook al kreeg ik er veel last mee met mijn superieuren. Die vonden dat ik soms overdreef. Maar die andere wereld kun je nooit vanuit jouw westerse ideeën en opvattingen benaderen. Dan blijf je er altijd buiten staan. 'Het kolonisatieproces was een doodgeboren initiatief van de blanken. Kolonisatie komt voort uit westerse hybris. Alles komt neer op een nogal vulgaire exploitatie. Vooral toen de missionarissen kwamen om de inheemse bevolking het enig zaligmakende geloof op te dringen. Er speelde een combinatie van drie factoren: de administratie die zei dat "la Belgique" het hoogste goed was, de kerk die de mensen daar wel eens gelukkig zou komen maken, en de industrie die de mensen materiële welstand voorspiegelde. Maar dat alles heeft helemaal niets uit te staan met de Bantoe-mentaliteit. Die mentaliteit vind je pas als je gaat jagen met een groep mannen, dan kom je pas tot de kern: jagen op groot wild brengt

risico's met zich mee. Maar als je weet dat je - als het moet - bereid bent voor elkaar je leven te wagen, dan krijgt jagen een totaal andere dimensie. Ik was verslaafd aan jagen, door de natuur te dwalen als een wild dier, zelf een wild dier te zijn door het na te bootsen. Dat vonden mijn superieuren dus overdreven. Ze verweten mij dat ik mij gedroeg als een halve neger. Maar ik maakte contact met *neolithische mensen* en dat vond ik fascinerend. Zij hebben mij ook allerlei technieken geleerd waarmee ik, als het moet, als er nu erge dingen zouden gebeuren, misschien zou overleven terwijl anderen het heel moeilijk zouden krijgen. Ik voel een zekere voldoening dat ik die technieken van tien- of twintigduizend jaar geleden nog altijd ken. 'De verschillen tussen culturen zijn niet onoverbrugbaar, zoals vaak wel wordt beweerd, maar je moet je er wel op de juiste manier in verdiepen. Dat is boeiend, en bovendien begonnen de mensen daar mij te begrijpen. Zo'n contact moet natuurlijk langdurig, permanent en heel intiem zijn. Je moet ook met hun vrouwen naar bed gaan, maar niet alleen om de seks, je moet ook zeer aandachtig registreren hoe zij reageren en leven, welke lichaamstaal zij spreken, want die is niet alleen veelzeggend maar ook adembenemend.

Dat ik met verwijten over een fascistoïde mentaliteit om de oren geslagen ben, doet me niet zo veel. Iedereen heeft fascistoïde trekjes in zich. Ik gaf er alleen aan toe. En waarom niet? Waarom zou ik ontkennen wat zonneklaar is? Overigens ben ik daar wel op teruggekomen, later ben ik daar zeer kritisch over geworden. Ik ben geen fascistoïde man gebleven, alhoewel ik natuurlijk nog altijd van die trekjes heb: een zeker machismo, een voorkeur om met een geweer de bossen in te gaan, een gevaarlijk gebied te exploreren, de avonturier uit te hangen.'

Elite

'Ik heb mij er indertijd erg over opgewonden dat Mobutu in Kongo aan de macht is gekomen. Het Belgische koloniale systeem heb ik slapheid verweten. Op het moment dat in zwart Afrika de drang naar onafhankelijkheid begon, hadden de Engelsen en Fransen in hun kolonies een kleine elite van zwarten gevormd aan hun eigen universiteiten, er waren zwarte doktoren, zwarte advocaten, zwarte officieren, ingenieurs, kortom: een kern-elite die de hoge posten zou kunnen overnemen. Maar in ons Kongo was er bij voorbeeld maar één zwarte arts die afgestudeerd was, - dat was alles. De zwarten in Kongo waren allemaal in ondergeschikte posities van klerk, assistent-dit, assistent-dat, en die verdienden het zout op de aardappelen niet.

> ***'Iedereen heeft fascistoïde trekjes in zich. Ik gaf er alleen aan toe. En waarom niet? Waarom zou ik ontkennen wat zonneklaar is?'***

'Het proces van de dekolonisatie zou veel minder gewelddadig verlopen zijn wanneer de Belgen ook elite-posten aan de zwarten hadden toegestaan - nu is het een verschrikkelijk bloedbad geworden als gevolg van de opgekropte haat. Er zijn toen 213 mannen levend gecastreerd, ik heb daarover geschreven in *Gangreen* II, maar dat houdt men liever stil. De Belgische pers heeft bepaalde taboeonderwerpen, en dat is er zo een van. Ook de slachtoffers die ermee zitten - of beter: die er niet meer

mee zitten - houden dat liever stil. Het is ook niet prettig om daar dan nog eens over te moeten praten, het is allemaal gruwelijk genoeg geweest. Bovendien zijn het men-

sen die daar waarschijnlijk amper over nadenken, ze beschouwden het gewoon als een toeval dat zij terechtkwamen in een vorm van muiterij. Ik heb mij, ook in die bloedstollende omstandigheden tijdens de laatste dagen van mijn verblijf in Kongo, altijd kunnen redden. Gelukkig maar.

'Heel soms kom ik nog wel eens een oud-koloniaal tegen. Dat is dan iemand die het vrij goed heeft: hij heeft een carrière achter de rug en heeft nu een pensioen. En dan begint zo iemand nog altijd in het Lingala over 'de Kongo' te praten. Daar krijg ik het schijt van, ik kán daar niet tegen. Ze hebben daar eigenlijk niks gedaan om *zichzelf* waar te maken. Het werk dat zij daar braaf deden noem ik een noodoplossing voor een situatie die ze ook anders hadden kunnen oplossen. Die mensen leven nu in een vorm van regressie. Het zijn mensen die zo weinig hebben meegemaakt dat Kongo het enige was dat de moeite waard was. Voor mij bestaat dat Kongo niet meer, dat is weg. Weggeschreven. Zij begrijpen dat niet en zeggen: 'Maar dat was toch een spannende tijd?' Natuurlijk was dat een spannende tijd, al antwoord ik nooit: 'Maar wat heb *jij* daar dan gedaan om het spannend te maken; je bent nooit met een negerin naar bed durven gaan omdat je vrouw controle uitoefende, je bent nooit op buffels gaan jagen, je hebt daar braaf je administratieve functies vervuld zoals je dat later achter de bureaus in Brussel ook hebt gedaan, waar je je carrière domweg hebt voortgezet tot aan je pensioentje.'

Mooie vrouwen

In *Gangreen* II schrijft Geeraerts: 'Voor de eerste maal in mijn leven dacht ik na over de mogelijke oorzaken van de situatie waarin ik verzeild was geraakt, ik besefte opeens zonneklaar dat ik tot dan toe alleen maar een perfect functionerend zoogdiertje zonder eigenlijk bewustzijn was geweest wie het altijd voortreffelijk voor de wind was gegaan...'

Hoe moeten we dat 'eigenlijke bewustzijn' precies zien?

'Ik leefde toen te snel. Ik dacht niet na over wat ik deed. Ik leefde altijd in de hoogste versnelling, ik gaf permanent gas. Ik leefde, ik vrat alles op, verteerde het en scheet het weer uit. Levenshonger was het, een onstilbare levenshonger die ik nog altijd heb, maar nu denk ik af en toe na.

Die levenshonger ging gepaard met de jacht op de inwijding in die andere cultuur, met de jacht op alles, het kon me niet bommen, ik moest dóen, voort, voort, niet nadenken, nooit denken aan de gevolgen van iets wat ik deed. Het was een wilde dadendrang, een animale opvatting van het leven, ik volgde uitsluitend mijn instincten. En telkens als ik iets heel pregnants meemaakte dan noemde ik dat een inwijding - en dan pas schrok ik en dacht ik na en vroeg ik me af: wat heb ik nou weer gedaan... maar enfin, het is gelukt en ik leef nog.

> ***"Het was een wilde dadendrang, een animale opvatting van het leven, ik volgde uitsluitend mijn instincten."***

Mijn omgang met de vrouwen daar had daar ook iets me te maken. Ook daarin kende ik een permanente verwondering. Eindelijk was er de passie die ik kon uitleven met

vrouwen die seks beschouwden als het allernormaalste en die zich daar totaal aan overgaven - ook zonder nadenken.

Dat is mij op nogal wat verwijten over seksisme komen te staan, maar je komt in mijn boeken toch ook heel veel tederheid tegen. Ik ben niet een bok die maar wat rondneukt; er is in mijn werk ook veel erotiek. Erotiek en tederheid, dat zijn in mijn werk twee sleutel-

woorden. Ik ben nooit met een vrouw naar bed geweest zonder dat er ook tederheid bij kwam kijken. Ik zoek het tot tranen toe bewogen erotisch genot.'

Huwelijksfoto met Eleonore, 1978

Over Mbala schrijft hij in *Gangreen* I dat ze zich ging sieren met allerlei moois: 'Nou, daar had ik niks op tegen, een wijfje moet zich mooi maken voor haar vent...' Ondanks alle tederheden die er in het boek dus ook voorkomen, voelt hij die tederheid alleen voor vrouwen die zich volkomen en onvoorwaardelijk voegen naar het beeld dat hij van ze heeft. 'Ja natuurlijk, natuurlijk. Maar ook dan kan het verwijt van seksisme mij niet meer schelen, daar blijf ik nog altijd bij. Een vrouw die mij fysiek of geestelijk of door haar manier van doen niet boeit, daar kijk ik niet eens naar, die bestaat niet voor mij. Maar ik kan nog altijd ademloos kijken naar een mooie jonge vrouw - dan heb ik nog altijd het gevoel van ah, het *is* er weer... Het is toch mijn recht om mij uitsluitend te beperken tot vrouwen die ik mooi vind? En er zijn gelukkig nog genoeg mooie exemplaren, bij voorbeeld mijn vrouw Eleonore, die me op alle gebieden blijft boeien: samen muziek beluisteren, praten over literatuur, reizen, samen eten, genieten van elk moment, en nog altijd passie...'

Jezuïeten

'Van *Gangreen* III, het boek over mijn jeugdjaren, houd ik het minst omdat ik daar mijn

doel niet bereikt hebt. Het is te anekdotisch, de stilistische kunstgrepen zijn te doorzichtig. Louis Paul Boon schreef ooit in een recensie dat het verhaal uitpuilt van de details en dat het daardoor het persoonlijke niveau niet overstijgt. Achteraf ben ik het daar wel mee eens.

Eerste-communiefoto, 1938

Ik heb een redelijk gelukkige jeugd gehad dankzij ouders die zich er voor hebben ingezet om mij een verzorgde opvoeding te geven, maar ze hebben zich tegelijk ook zo weinig van mij aangetrokken dat ik meestal mijn zin kon doen. Als ik ze nodig had dan waren ze er altijd, en materieel zijn er nooit problemen geweest.

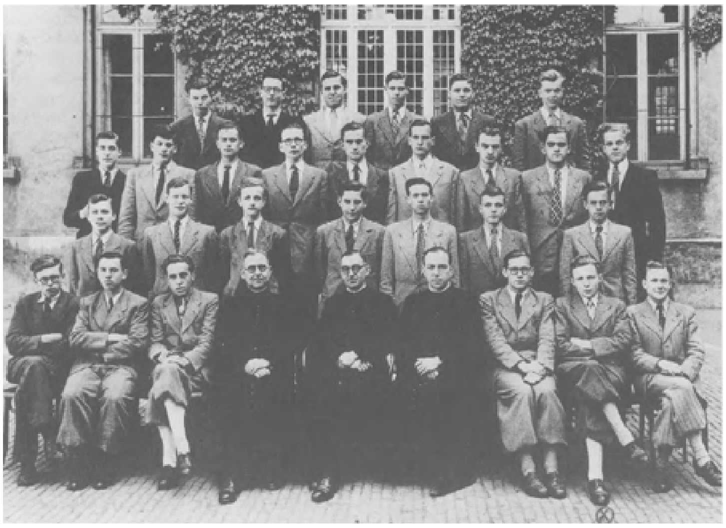
Wel verwijt ik ze in *Gangreen* III dingen waar ze zelf nooit bij stilgestaan hebben; zo is er mijn woede achteraf over een monotheïstische opvoeding. Toch moeten ze wel beseft hebben dat er alternatieven waren voor een monotheïstische opvoeding, want mijn vader is het produkt van het atheneum, van de vrijzinnige opvoeding. Mijn ouders waren niet kerks en toch hebben ze mij naar de jezuïeten gestuurd. Dat is een uiterst extreme kerkse opvoeding, met allerlei louche bedoelingen om uiteindelijk een jezuïet van je te maken. Maar ja, dat was - en dat is nog altijd - het best mogelijke onderwijs dat je in België kunt krijgen. Ze onderwijzen je niet alleen, ze *trainen* je ook, ze voeden je op; ze bieden je een overtrokken bewustzijn dat je beter bent dan de anderen, dat je tot de elite van je volk behoort. Maar ik ben die jezuieten nog altijd dankbaar dat ze mij een middel hebben verschaft waarmee ik mijn congenitale luiheid kan bestrijden. Ik ben namelijk zeer lui en chaotisch. Die jezuïetische discipline en concentratie helpen mij daar overheen. Bovendien ben ik nogal perfectionistisch, het is niet gauw goed genoeg.'

De wetten van de tijd

In een interview met Fernand Auwera heeft Geeraerts het eens gehad over de waarde van de revolutie. Hij maakte zich daarbij geen illusies omdat na verloop van tijd iedere revolutie ontaardt in een gevestigde orde.

'Ja. Er is een cyclus van de revolutie die mij enorm zou aantrekken als ik erin verwikkeld zou raken; dat is het omverwerpen van het bestaande systeem. Maar daarna begint de

institutionalisering. Daarom is bijvoorbeeld Castro een contra-revolutionair, omdat die zich goed voelt in de tweede periode waarin de zogenaamde chaos moet worden weggewerkt opdat er opnieuw een orde komt. Che Guevara was een pure revolutionair, Lenin ook, Stalin niet. Lenin heeft het gemaakt, en toen hij het gemaakt had vonden ze hem verder onbruikbaar. Castro is een van de weinigen die het tot nu toe heeft volgehouden. Vreemd.



In het laatste jaar bij de Jezuïeten, 1948 (Geeraerts 2e van rechts, zittend)

Wij kunnen niet aan de wetten van de geschiedenis ontsnappen, heb ik eens beweerd. Tegelijkertijd was mijn *Gangreen*-cyclus één grote revolte tegen deze onmogelijkheid. In een groter verband gezien is die poging natuurlijk mislukt, want ik maak ook deel uit van de geschiedenis, maar het is mij in die cyclus wel gelukt om mij te bevrijden van allerlei warrige ideeën. Ik was in die tijd knap in de war, ik was op de Vrije Universiteit van Brussel filosofisch geïndoctrineerd door de marxistische dialectiek, het was daar in de jaren zestig een uiterst roerige tijd, maar die heeft mij wel goed gedaan omdat ik erdoor gedwongen werd na te denken over de geschiedenis.

Ik ontsnap natuurlijk niet aan de wetten van de Tijd. Dat is nog altijd iets dat ik niet begrijp: dat ik ooit zal sterven. Ik kan aan mijn nu 90-jarige vader merken hoe ik er misschien ooit uit kom te zien, al zou ik liever voor die tijd op een waardige manier afscheid nemen. *Cum dignitate*, zoals de oude Romeinen zeiden, en dan gingen ze in een warm bad zitten en sneden met een gouden mesje hun aderen door - dat is pas een waardige dood.

Maar ik ben geen pessimist, ik bekijk alles

nog altijd met de verwonderde nieuwsgierigheid van een jonge merel. De tijd waarin ik leef is zo fascinerend, gaat zo snel, er gebeuren zoveel dingen in deze eeuw, dat ik het lot wel dankbaar ben dat ik nú leef, dat ik het allemaal kan meemaken. Ik leef in een tijd waarin je bij voorbeeld alle informatie kunt krijgen die je maar hebben wilt - als je de weg maar weet - en dat vind ik schitterend. Het soort informatie dat ik nu uit New York kan krijgen voor mijn boeken, dat was dertig jaar geleden niet mogelijk: het bestond toen wel, maar je kon er niet bij. Nu kun je, als je dat wilt, schatkamers openen.'

Corruptie

'Och ja, *De heilige kruisvaart.* Ik vind de toon van die pamfletten nu nogal opgeschroefd. Dat was een soort woede-uitbarsting. Maar ik ben nog wel altijd blij dat ik toen dat stuk over Joegoslavië geschreven heb. Wie dat nu aandachtig herleest kan daarin al de beschrijving vinden van wat er nu in dat land gebeurt. Maar in de wereldpers zijn het altijd de Serven die de boeman zijn, en waarom? Omdat zij nog altijd min of meer gesteund worden door de Russen, en de katholieke Kroaten door Duitsland - zou dat toeval zijn?

Bovendien vraag ik mij af wie nu die pamfletten lezen. Dat zijn toch altijd mensen die ongeveer dezelfde ideeën koesteren als ik. Ik schrijf liever artikelen die iets te zeggen hebben in een rechtse dan in een linkse krant, want in een zogenaamde linkse krant breng ik geen trillingen, geen schokeffecten teweeg. 'Of ik nog geloof in geëngageerde literatuur? Hier in België? De romans van Amos Oz bij voorbeeld vind ik geëngageerde literatuur. Hij schrijft over situaties in een land waar je niet buiten de politiek en de geschiedenis kunt. Maar dingen die zich hier in België afspelen... Misschien is er wel sprake van engagement in mijn misdaadromans, waarin ik die onvoorstelbare etterende corruptie beschrijf in het Belgische establishment en het gerecht, dat wel, maar veel verder gaat het hier niet: er worden hier geen mensen doodgeschoten op grond van hun politieke overtuiging, zoals in de Gazastrook of in Italië.

> ***"De Belgische bevolking bestaat voornamelijk uit een kudde schapen in de zon. Op het moment dat het een Belg goed gaat in zijn huis en zijn tuin dan is de hele wereld goed. De politici, maar ook de pers en de media weten dat."***

Over het aan het licht komen van de harde corruptie in België heb ik weinig illusies, want iedereen die er van ver of dichtbij bij betrokken is, is schotvrij. Politici houden elkaar de hand boven het hoofd en ze liegen er op los: de meeste mensen kunnen de waarheid immers toch niet van leugens onderscheiden. Je ziet dat aan het dossier over de bende van Nijvel: men was op weg om sporen te exploiteren, maar de onderzoeksrechter is weggepromoveerd en het dossier van 350.000 bladzijden is beland in Jumet, in Wallonië, waar niemand een woord Nederlands spreekt - dus het is voorgoed weg. En zo zijn er nog wel meer voorbeelden te geven van zaken die gesmoord worden om niet alles boven te laten

komen. Dat is typisch Belgisch omdat de politiek zich geëncanailleerd heeft met het zakenleven en met de bourgoisie die van de incompetente en verpolitiekte administratie niet gedaan krijgt wat men hebben wil en zich dus rechtstreeks tot de minister wendt en hem *betaalt* voor wat men gedaan wil krijgen. En dat gaat dan om bedragen van tonnen.

> ***'Het is mij eens overkomen dat ik een zeer bedreigend telefoontje kreeg toen ik mij in een bepaalde zaak verdiepte, maar dat was voor mij geen reden om het er maar bij te laten zitten."***

Ik heb mij daarin verdiept, maar ik kan er niet met naam en toenaam over schrijven omdat ik dan onmiddellijk wegens eerroof zou worden aangeklaagd, omdat het niet keihard bewezen is. En nog iets: de mafia is de laatste tijd zwaar aan het infiltreren in België. Maar wie interesseert dat wezenlijk? De Belgische bevolking bestaat voornamelijk uit een kudde schapen in de zon. Op het moment dat het een Belg goed gaat in zijn huis en zijn tuin dan is de hele wereld goed. De politici, maar ook de pers en de media weten dat. Een Belg is alleen kwaad te krijgen als je hem in zijn kleine geluk aantast, eerder niet. Daarin verschilt hij misschien niet van de doorsnee Hollander, maar wel van de manier waarop de media in Nederland met dergelijke schandalen omgaan. Daar is het niet mogelijk dat magistraten *opzettelijk* procedurefouten maken om een zaak in de doofpot te wurmen - dat zou in Nederland worden uitgebeend tot op het bot. Maar als er hier een journalist zou zijn die zich in zo'n zaak zou verdiepen, dan zou er al gauw een telefoontje gaan bij zijn chef, en dan gaat die chef eten met een *hoge ome*, en vervolgens krijgt de journalist een lichte vingerwijzing dat hij toch beter iets anders kan schrijven dan wat hij in gedachten had. En die chef krijgt dan voor zijn volgende vakantie van die *oge ome* achter de schermen een gratis vliegtuigticket voor een snoepreisje. Zo gaat dat in België.

Het is mij eens overkomen dat ik een zeer bedreigend telefoontje kreeg toen ik mij in een bepaalde zaak verdiepte, maar dat was voor mij geen reden om het er maar bij te laten zitten. Dat telefoontje kwam van een zeer corrupte, machtige, ultra-rechtse baron die lid is van het Opus Dei. Hij deelde mij in het Frans mede dat ik acuut moest stoppen met mijn onderzoek naar die zaak, en dat hij anders wel over middelen beschikte om mij te láten stoppen. Ik heb hem toen geantwoord dat ons telefoongesprek op band werd opgenomen, en zei hem dat ik bij de minste schijn van een bedreiging onmiddellijk met die band naar de Rijkswacht zou gaan. Door de korte stilte die er toen viel, vóelde ik dat hij schrok. Het aardige is, dat er helemaal geen sprake van was dat het gesprek werd opgenomen.

Toch zorg ik er wel voor dat ik mijn boeken heel nauwkeurig laat controleren op juridisch vlak. Bij mijn misdaadroman *Het Rashomon-complex* bijvoorbeeld heb ik dat gedaan om niet mijn kop onder de guillotine te steken. Soms is het veranderen van een naam of zelfs van een woord al voldoende om juridisch safe te staan.'

Politieke verloedering

'Ik ben mijn misdaadromans gaan schrijven omdat ik zeer bezorgd ben over de gang van zaken in mijn land, en omdat ik vind dat ik de situatie waarin wij leven niet zo zorgvuldig kon aantonen door zogenaamde literatuur te schrijven. Ik was ervan overtuigd dat ik door middel van misdaadboeken iets meer kwijt kon dan alleen maar een verhaal over een moord en het onderzoek dat daarop volgt. Ik wilde boeken schrijven waarin ik feiten kon projecteren waarmee we op dat moment in België geconfronteerd werden. De politieke verloedering die binnengedrongen was in de magistratuur bijvoorbeeld, terwijl die toch heel lang de reputatie had zeer integer te zijn. Nu is iedereen het erover eens dat die magistratuur grondig politiek geïnfiltreerd is.

Toch strookten de reacties op die misdaadboeken niet met de intenties die ik voor ogen had, want het ideaal van die intenties is dat je iets verandert. Maar wie kan er iets veranderen aan een samenleving? Dat zijn de politici, de leden van het parlement, de mensen die het beleid bepalen - voor zover er in België nog sprake is van beleid. Dat zijn mensen die mijn naam wel kennen, maar ten eerste twijfel ik eraan dat ze mijn boeken lezen en ten tweede vinden zij die boeken... laatst zei een van die rechtse journalisten die het hier voor het zeggen hebben op de televisie nog, toen het over Opus Dei ging: 'Ach ja, maar wij weten toch, dames en heren, dat Geeraerts altijd overdrijft. Gij kent toch wel die mop van in den tijd van Gangreen, toen ze zeiden "Welke negerin in Kongo is er nog maagd? Eén die ontsnapt is aan Geeraerts".' Dat was dus een beoordeling van een zogenaamd degelijke journalist over een van mijn misdaadboeken. En de politici denken net zo. Kortom, ik word dus niet serieus genomen door mensen die het beleid zouden kunnen veranderen. Ik toon dingen aan, maar zij houden er gewoon geen rekening mee; wel lachen ze erom. Ze zeggen, "ach, die Geeraerts is maar een schrijver". Premier Martens heeft ooit eens gezegd: "Schrijvers moeten schrijven, *wij* zullen de politiek wel doen." Toen dacht ik: "Dan hoop ik dat hij even goed politiek bedrijft als dat ik schrijf."

Toch maakt het me niet moedeloos, want dan zou ik nu al twintig jaar moedeloos moeten zijn. Ik denk dat heel wat mensen door mijn boeken een dieper inzicht hebben gekregen in het netwerk waar wij met z'n allen in verstrikt zitten - en op de lange termijn zal dat volgens mij zijn vruchten afwerpen. Ik hoop dat men ooit *en masse* zal zeggen: nu is het genoeg geweest, dit pikken wij niet langer, wij stemmen niet meer. Toen ik eens tegen een ex-premier in het openbaar heb gezegd dat ik niet meer ging stemmen omdat het in België geen stemrecht is maar een stemplícht, reageerde hij uiterst geprikkeld. "Ja, maar dat is de wet," zei hij. Ik zei toen: "Dat antwoord had ik van u verwacht. Maar dan moet u ook de moed hebben om de wet te veranderen, zodat we niet langer op het niveau staan van Argentinië en Paraguay."

In elk boek kies ik een pregnant feit dat in datzelfde jaar heeft plaatsgevonden. De plot en het juridisch verhoor en het duo Vincke en Verstuyft, dat is steeds een nieuw alibi om een bepaald aspect van de corruptie in België aan te tonen. Of mijn boeken daardoor snel gedateerd raken kan mij niet zoveel schelen. Er zitten inderdaad veel verwijzingen in naar de actualiteit, maar dat is ook uitdrukkelijk de bedoeling. En of daar een veranderende mentaliteit uiteindelijk het gevolg van is, dat weet ik niet. Daar kan ik alleen maar op hopen. Zoals Stig Dagerman zei: "Het hart van de wereld treffen, dat is mijn droom".'

Joke Hagoort
Altijd een seconde te laat
Over de ontvangst van 'Ik ben maar een neger' en de vier Gangreen-romans.

Jef Geeraerts was dit jaar één van de genomineerden voor de Gouden Strop (de prijs voor de beste Nederlandstalige misdaadroman) met zijn thriller *Het Rashomon-complex.* In 1986 won hij de prijs met *De zaak Alzheimer.* Een groot aantal misdaadromans staat inmiddels op zijn naam.

Voordat Geeraerts debuteerde als thrillerschrijver, schreef hij een aantal romans die hem behalve een prijs, ook veel kritiek opleverden. Deze romans hebben, op z'n zachtst gezegd, voor nogal wat beroering gezorgd. Een aantal critici viel massaal over hem heen en bestookte de schrijver met harde kritiek. Geeraerts werd uitgemaakt voor racist, verheerlijker van geweld en ordinaire seksmaniak.

Verfrissing of propaganda?

Het hele verhaal begint in 1962 met de verschijning van *Ik ben maar een neger.* Deze debuutroman speelt zich af in het gewest Bumba na de onafhankelijkheid van Kongo. De neger Matsombo is als gevolg van een mislukte operatie zijn baan als directeur van een ziekenhuis kwijtgeraakt. Hij vestigt zich als arts in zijn dorp en laat zich goed betalen voor zijn diensten. Het goede leventje dat hij leidt, duurt niet lang. Na een opnieuw fatale operatie wordt zijn huis door een groep negers vernield en hij zelf wordt behoorlijk toegetakeld.

Jan Greshoff reageert positief: '*Ik ben maar een neger* kan niemand ongelezen laten die het betreurt dat de waarheid tegenwoordig zozeer in discrediet is geraakt dat men niet weten wil wat is, maar wat men hoopt dat het zijn zal. Ik heb over Afrikaanse aangelegenheden al zo veel aperte leugens gelezen dat een zuiveringswerk van Geeraerts als een ware verfrissing aandoet.' (Het Vaderland 14-11-1962). Min of meer in de lijn van Greshoff reageert de recensent van Het Laatste Nieuws (29-3-1962). Hij maakt melding van een 'reportage over het hedendaagse Congo waarvan de toon zo levensecht en de inhoud zo moedig is, dat men de indruk krijgt hier voor de allereerste maal de klank van de waarheid over Congo te horen'.

Volgens Hubert Lampo (De Volksgazet 24-5-1962) gaat de roman over de tragedie van de dekolonisatie. 'Wij zijn er zeker van dat, op een atmosferisch volkomen betrouwbare en indrukwekkende achtergrond de ziels- en geestesstructuur van de Afrikaanse mens met feilloze nauwkeurigheid worden opgeroepen. Geeraerts staat duidelijk aan de kant van de verslaafde en uitgebuite inboorlingen.'

Renate Rubinstein gaat hier keihard tegenin. In haar vindt Geeraerts zijn felste tegenstander. Van haar hand verschijnt in NRC Handelsblad van 31-3-1962 'Een verwerpelijke visie op de neger', waarin ze boek en schrijver met forse uitspraken probeert neer te sabelen.

Volgens Rubinstein propageert Geeraerts het volgende: 'de neger is een beest dat ons haat, elke blanke die denkt dat daar iets aan te veranderen is wordt door het beest gehoond, verkracht of gecastreerd.'

Ze vindt dat je een schrijver niet het recht mag ontzeggen ideeën te verkondigen door middel van een bedacht personage. De schrijver moet dan wel iemand kiezen van wie de situatie overeenkomt met die van de schrijver. ‘Kiest hij (de schrijver) daar echter juist degene voor uit die het object van zijn haat is en geeft hij bovendien aan deze ene man de betekenis van een vertegenwoordiger van een type en ten slotte zelfs van een heel ras, dan is er sprake van propaganda bedreven op sluwe en volkomen ongeoorloofde wijze.’

Het boek gaat volgens Rubinstein over een neger, Matsombo, die bierpraatjes houdt ‘met

Geeraerts met zijn ouders, 1972 (foto: Herman Selleslags)

collega's wier zwaarste lectuur bestaat uit de Readers Digest en vergissingen en nalatigheden in het werk [...] Matsombo veracht en haat iedereen, de oerwoudnegers, de soldaten, de blanken en zichzelf, en de schrijver toont aan dat hij daar ook alle reden toe heeft. Hier zijn een paar van zijn meningen over het negerras in zijn geheel: ‘geen ras ter wereld slokt, smakt, vreet, boert, zuipt, brast, spuugt en braakt als nikkers’; ‘We beslapen wild en knorrend onze vrouwen en als we ze beslapen hebben snurken we als verzadigde dieren’; ‘Onze vrouwen kennen geen trouw aan hun echtgenoot, ze zijn als loopse teven die zich geven aan de eerste reu die haar staart besnuffelt’; ‘Als we lachen is het met onze mond ver open, schel, hees en onbedaarlijk’. Indien een neger dit werkelijk geschreven had zou het een pathologisch geval van zelfhaat zijn, [...] nu een blanke, die ‘de negers kent’, ze in de mond van een neger heeft gelegd, krijgen deze observaties waarschijnlijk iets “objectiefs”.’

Rubinstein noteert bovenstaande uitspraken; het gaat haar te ver uit de ‘uitvoerige verkrachtings- en castratiefantasieën en de meest walgelijke in drek en bloed en sperma gewentelde zelfbelustigingen’ te citeren.

Ze is van mening dat Geeraerts zijn ‘haat en schuldgevoelens geprojecteerd heeft op een neger’ en beschuldigt hem ervan zijn novelle het aanzien van een document gegeven te hebben; koren op de molen van diegenen die toch al verderfelijke gedachten over negers hadden. Geeraerts heeft volgens haar met deze novelle ‘een niet gering te schatten bijdrage geleverd tot de haat tussen de rassen’. De slotzin van de recensie laat aan duidelijkheid niets te wensen over: ‘Het spijt mij dat een uitgeverij als Van Kampen het mogelijk vond om *Ik ben maar een neger* te publiceren.’

Zwarte levensvisie

Geeraerts reageert op Rubinsteins aanval met een aan haar gerichte brief, ‘De zwarte mens, bekeken door de bril van de blanke’. Deze brief wordt gepubliceerd in NRC Handelsblad van 5 mei, samen met een antwoord van Rubinstein.

Geeraerts maakt ‘de zeer geachte mevrouw Rubinstein’ duidelijk dat zij het boek niet met de nodige aandacht gelezen heeft. In *Ik ben maar een neger* staat de waarheid beschreven, stelt hij, ‘ook al was ze soms schokkend en kwam ze helemaal niet overeen met hetgeen hier in de beschaafde landen gangbare mening is.’ En: ‘Hetgeen u beschrijft als beestachtig honen, castreren, verkrachten, schokt ons Europeanen zeer diep en terecht, maar is in Congo normaal de bevestiging van de levenskracht, symbool en basis van de zwarte levensvisie.’ Hij probeert haar uit te leggen hoe de door haar geciteerde uitspraken gelezen moeten worden: ‘Een zwarte lacht graag na het werk en neemt werken helemaal niet ernstig op en het feit dat hij zich op R.D. abonneert, is reeds een verbazende prestatie, want lezen valt hem zeer zwaar. Zijn geest is volledig empirisch gericht en hij heeft een ingeboren afkeer van studie en boekenwijsheid. Hij leert echter zeer gemakkelijk en heeft een uitstekend geheugen en babbelt graag over hetgeen hij weet. Er zit echter geen lijn in zijn gesprek. Logica en dialectiek is hem vreemd.’

Geeraerts verwijt Rubinstein dat ze bepaalde zinnen uit hun verband gerukt heeft om op die manier de lezers op haar hand te krijgen. ‘De reeks zinnen “geen ras ter wereld slokt, smakt, enzovoort....” illustreert volgens u hetgeen de neger (alias Jef

Geeraerts) over zijn eigen ras denkt. [...] Wanneer hij die tirade ten beste geeft, is Matsombo buiten zichzelf van woede. [...] Hij weet daardoor niet meer wat hij zegt en gaat zich verlustigen in zelfverwijten die hij al voortdravend op gans zijn ras overbrengt. Zoiets is normaal bij zwarten. Iedereen die hen kent, zal me gelijk geven. Ik heb negers in razende woede hun vader en moeder met de dood horen bedreigen, [...] wegens een ongelooflijk kleine oorzaak. Een uur daarna zijn ze mak als kleine kinderen en lachen en gekscheren. In dat hoofdstuk (en trouwens in gans het verhaal) heb ik de neger beschreven zoals hij werkelijk is.'

Geeraerts blijft er dus bij dat *Ik ben maar een neger* de waarheid bevat. Hij is er niet verbaasd over, dat het boek Rubinstein geschokt heeft. Hij is er echter wel verbaasd over dat zij er 'een pamflet van rassenhaat' in heeft gevon-

den. ‘Ik heb lange jaren tussen die mensen geleefd en houd nog altijd van hen.’

Rubinstein antwoordt dat haar waarheid een andere is. Ze blijft erbij, dat Geeraerts ‘zonder begrip en vooringenomen’ oordeelt over de Kongolese bevolking. ‘Is alles wat zwart is dan werkelijk één pot nat voor U? En als wij, van de weeromstuit nu eens gingen denken dat U en alle Belgen één pot nat zijn? Het Kongolese debâcle zou zich daardoor makkelijk laten verklaren, dat is het voordeel van generalisaties.’

Vervalste autobiografie

Veel recensenten storten zich op *Gangreen I (Black Venus)*, dat verschijnt in 1968. Deze roman gaat over Geeraerts' ervaringen als koloniaal ambtenaar in Kongo vanaf 1955 tot aan de onafhankelijkheid en zijn vlucht naar België.

R. Cornets de Groot noemt het boek aangrijpend (Elseviers Weekblad 1-3-1969). André Demedts (De Periscoop feb. 1969) is vol lof over Geeraerts. ‘Wie kon lezen heeft het geweten van Geeraerts' eerste verhalen af dat hij een schrijver met toekomst was. Sedertdien werd de belofte een waarde.’ Hij zou niet aarzelen *Gangreen* I te rangschikken onder de twintig sterkste romans sinds 1944.

Ook de Nieuwe Gids (21-10-1969) laat een positieve mening horen. Het boek is ‘een biecht [...] van een zelfkweller die zich zijn eigen onvolkomenheid uiterst scherp bewust is. Nergens vraagt hij vergiffenis, maar hij is pijnlijk oprecht, wanneer hij weent over een paradijs dat hij verloor, over een volk dat hij liefhad.’

Alfred Kossmann is niet positief over Geeraerts artistieke kwaliteiten. In Het Vrije Volk (14-12-1968) laat hij weten dat hij zich verbaast over Geeraerts' gebrek aan artistieke oorspronkelijkheid. *Gangreen* I lijkt exact op werken uit het oeuvre van de Amerikaanse schrijver Henry Miller.

Er zijn nog negatievere geluiden, zoals bijvoorbeeld in Het Laatste Nieuws (26-12-1968): ‘Ten allen kante (sic!) doemt het zedenbederf op, samen met een zo gevaarlijk fenomeen als onverbloemde waarheidsliefde. Nu is daar weer dat boek *Gangreen* I, ondergetiteld *Black Venus.*’

> ***‘Uiteindelijk verzinkt dit boek in het drijfzand van een wellicht onbewuste, maar des te gevaarlijker fundamentele onoprechtheid.’***

Waar de ene recensent Geeraerts verwijt zonder omwegen de waarheid te willen schrijven, verwijt de andere hem het tegenovergestelde: ‘Uiteindelijk verzinkt dit boek in het drijfzand van een wellicht onbewuste, maar des te gevaarlijker fundamentele onoprechtheid. Het is een poging om de oude westere droom van een romantisch oerparadijs te realiseren in een kolonialistisch rijk,’ aldus Bernard Kemp in De Standaard der Letteren.

Piet van Aken sluit zich aan bij Kemp. Hij noemt *Gangreen* I ‘een geromanceerde, verkapte, vervalste autobiografie van de schrijver toen hij nog als koloniale despoot mee onze Kongo-negers exploiteerde’ (De Werker). Pikant detail is dat Van Aken, als winnaar van De Driejaarlijkse Staatsprijs voor het Verhalend Proza in 1966, in de jury zat die Geeraerts de Staatsprijs voor 1969 zou toekennen voor deze roman.

Een rel in literatuurland

De jury die Geeraerts op 9 oktober 1969 de Driejaarlijkse Staatsprijs toekent, bestaat, naast Piet van Aken, uit Paul de Vree,

prozaïst; de critici Marcel Janssens en Lieve Scheer, aangevuld met Clara Haesaert, ambtenaar van het Ministerie van Cultuur.

De toekenning van de prijs aan Geeraerts zorgt voor veel commotie.

Van Aken weigert aan de stemming deel te nemen en stapt uit de jury; hij is het om ideologische redenen absoluut niet eens met een Staatsprijs voor *Gangreen* I. ‘Het hoofdpersonage, de schrijver zelf, is erger vervalst dan ooit een derde-persoon-personage door de alwetende literatureluurder vervalst werd.’ Zijn afkeer van *Gangreen* en van Geeraerts is groot. Hij noemt Geeraerts ‘een hopeloos verwend vaderskind dat stuk maakt wat hij beu is of wat hij niet kan krijgen.’

De reacties laten zich, gezien het voorafgaande, raden. De commotie rond de toekenning van de Prijs lijkt uit te groeien tot een heuse rel. Herwig Leus draagt daar het zijne toe bij. De titel van zijn recensie in Het Parool (15-11-1969) is al veelzeggend: ‘Geeraerts ontving de Belgische Staatsprijs: 'n jammerlijke bekroning’. Leus meende na lezing van *Ik ben maar een neger* al zeker te weten dat Geeraerts een uitgesproken racist is ‘voor wie een neger altijd een minderwaardig wezen blijft’. Hij komt er rond voor uit: jurylid Van Aken heeft de juiste beslissing genomen door uit de jury te stappen. Volgens Leus stinkt *Gangreen* I aan alle kanten. Hij besluit zijn recensie met: ‘In een samenleving waar auteurs gelauwerd worden die het neerschieten van negers verheerlijken omdat het toch maar bavianen zijn, maakt *Mein Kampf* nog best een kans.’

*Ten tijde van **Dood in Bourgondië**, 1975*

Natuurlijk reageert Geeraerts op de opmerkingen van o.a. Kemp en Van Aken. Van Aken en Kemp hebben zich nooit echt ingeleefd in een andere *wereld.* Zij hebben gewoon niet onder de palmen geleefd, niet gezweet, noch in de stront gelegen. Ze weten dus niet waar ze over praten.

Kamervragen

Deze rel laat ook de politiek niet onberoerd. Senator Cudell ziet in de toekenning van de Staatsprijs aan Geeraerts aanleiding tot het stellen van vragen aan de Minister van Nederlandse Cultuur, Van Mechelen. Cudell laat de minister weten twee bezwaren te hebben tegen *Gangreen* I als uitverkoren roman voor de Staatsprijs. Ten eerste zou het werk niet oorspronkelijk zijn vanwege de reminiscenties aan Henry Miller. Ten tweede, en hier is het Cudell om te doen, zou het werk een ophemeling zijn van het racisme en bovendien erotisch-sensueel van aard. Uiteraard heeft Cudell de met een prijs gewaardeerde roman niet gelezen.

> ***'Wij moeten vooral leren luisteren naar de stem van de kunstenaar die ons attent maakt, zowel op het schone als op het lelijke in de mens.'***

Van Mechelen antwoordt: 'Wij moeten vooral leren luisteren naar de stem van de kunstenaar die ons attent maakt, zowel op het schone als op het lelijke in de mens.' Voor dit antwoord baseert hij zich op het juryrapport. Ook hij heeft het boek niet gelezen.

Zeer kort na de toekenning van de Staatsprijs wordt een exemplaar van *Gangreen* I, samen met een aantal andere 'verdachte' werken, zoals *De brede rug van de Nederlandse maagd* van R. Ferdinandusse, op last van de procureur des konings uit de Brusselse boekhandel Corman gehaald. Het boek wordt uitvoerig bestudeerd op grond van art. 383 van het strafwetboek, dat de schendingen van de openbare zedelijkheid behandelt, en al na twee dagen spoorslags teruggebracht naar de boekhandel. De uitvoerige bestudering vergde blijkbaar weinig tijd.

De Minister van Justitie, Vranckx, haast zich uit te leggen dat het boek niet in beslag genomen is. De dienstdoende ambtenaren hadden het boek met toestemming van de directeur van de boekhandel meegenomen voor onderzoek.

Hiermee is de affaire nog niet uit de wereld. Van Mechelen wordt half december opnieuw geïnterpelleerd over de toekenning van de prijs, ditmaal door de socialistische senator Callewaerts. Over de roman is Callewaerts duidelijk. 'De inhoud van *Gangreen* druist niet enkel in tegen wat men gewoon is "de goede zeden" te noemen. Het is bovendien de letterkundige exhibitie van kolonialistische en racistische buitensporigheden, die de schrijver dan nog cynisch voor zijn eigen rekening neemt, hoewel zij een gerechtelijk onderzoek zouden wettigen.' 'Dat de regering aan de uitstraling van deze koloniale rotheid de staatsprijs toekent en dat nog tracht goed te praten ook gaat ons begrip te boven. Het is gewoon beschamend.' Van Mechelen draait er in zijn antwoord opnieuw omheen. Hij neemt het niet op voor de roman, maar laat weten dat een staatsprijs de erkenning is van de literaire waarde van een werk: 'Ik voel mij niet al te ongelukkig over de talrijke reacties pro en contra', waarmee de vragensteller het maar moet doen.

Twee jaar later geeft Van Mechelen toe, dat de toekenning van de prijs zijn imago in zekere kringen geschaad heeft.

Een boze legerleiding

Op bladzijde 186 van *Gangreen* I staat slechts: '...De periode van 22 april 1959 tot 16 maart 1960 sla ik over. Later misschien

zal ik erover schrijven, of misschien niet...'. Geeraerts kan er toch niet over zwijgen en eind 1972 rolt *Gangreen II (De goede moordenaar)* van de persen. De roman gaat over Geeraerts' belevenissen in Kongo gedurende deze periode. Hij had toen als lid van een para-commando-eenheid de leiding over een negerpatrouille die de stamoorlogen tussen de Lulua's en Baluba's moest beëindigen.

De legerleiding is woedend over het verschijnen van deze roman. In Het Belang van Limburg wordt op 28-2-1973 een brief afgedrukt van het hoofd van de afdeling Public Relations van de staf van de Landmacht, die ook aan de uitgever gezonden is. In de brief wordt het verhaal van Geeraerts in alle toonaarden ontkend. Geeraerts zou nooit lid geweest zijn van een para-commando-eenheid, sterker nog, het bestaan van een dergelijke patrouille wordt met kracht ontkend.

Geeraerts beschouwt de ontkenning van de legerleiding als laster. Hij is wel degelijk lid geweest van de para-commando-eenheid, maar kan dat niet met bewijzen staven. Tijdens het schrijven van *Gangreen* II besloot hij namelijk ontslag te nemen uit het leger. Het enige document dat hij nog bezit is een doorslag van zijn ontslagbrief aan de Minister van Defensie, al zijn militaire papieren heeft hij, volgens hem, met zijn ontslagbrief mee moeten sturen.

'Dat die vertedering met uitentreuren herhaalde, gedetailleerde sekspassages is gekleurd, zal bij een bepaald soort publiek ongetwijfeld de verkoop van het boek stimuleren.'

Hij laat weten dat ook in deze roman de waarheid beschreven staat. Het boek is daarmee volgens Geeraerts een aanklacht tegen geweld geworden. 'Ik ben een heel ander mens nu, je mag niet vergeten dat het allemaal 19 jaar geleden gebeurde, dat ik er 19 jaar mee rondzeul, dat ik water en bloed heb gezweet om het eindelijk van me af te schrijven. Maar zo is het gebeurd en zo moet ik het schrijven.' (Haagse Post 15-11-1972)

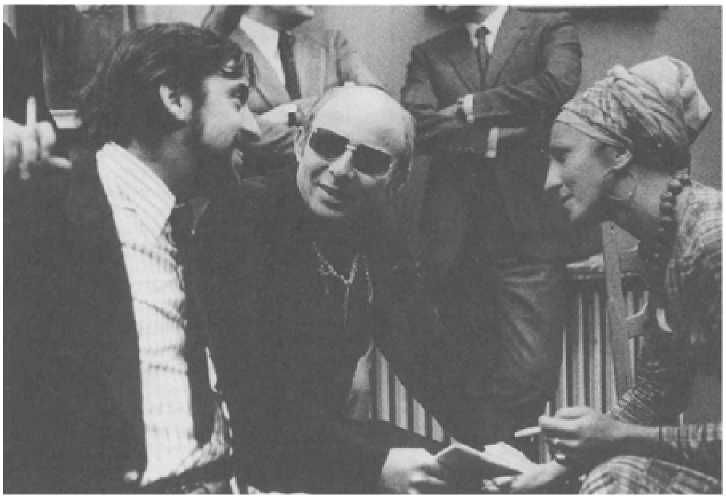
De mening van Paul Hardy over *Gangreen* II laat aan duidelijkheid niets te wensen over: 'Dit jongste boek van Jef Geeraerts is een aaneenrijging van gewelddaden en moordpartijen, voor ons opgeroepen door een man, die met de knapentrots van een morbiede padvinder, in een gejaagd, slopend tempo vertelt over zijn bloeddorstige krachtpatserijen, [...] die allergisch blijkt voor alles wat van verre of van nabij te maken heeft met deugd of religiositeit, godslasteringen uitbraakt, zoals men die alleen van een gefrustreerd en derhalve geestelijk "onbevrijd" man te horen krijgt.'

Hardy is nog niet uitgeraasd. 'Door dit te zwaar met technische gegevens gestoffeerd verhaal van tot ontmenselijking leidende onmenselijkheid loopt de in vertedering gedrenkte draad van een liefdesavontuur, dermate sentimenteel, dat het bezwaarlijk valt samen te rijmen met de slachterijgeuren, die uit het merendeel der gebeurtenissen opwalmen.' Wat 'tot ontmenselijking leidende onmenselijkheid' inhoudt, weet waarschijnlijk alleen Hardy.

Het is voor Hardy geen vraag wie de uiteindelijke lezers van het boek zullen zijn: 'Dat die vertedering met uitentreuren herhaalde, gedetailleerde sekspassages is gekleurd, zal bij een bepaald soort publiek ongetwijfeld de verkoop van het boek stimuleren.' (Gazet van Antwerpen 15-11-1972)

In Het Belang van Limburg (12-12-

1972) wordt bezwaar aangetekend tegen het vertekende koloniale beeld. Volgens de recensent zijn de excessen zwaar overdreven door Geeraerts.



Kennismaking met Eleonore, 1971

Cees Straus (Haarlems Dagblad 19-5-1973) noemt dit werk van Geeraerts 'huiveringwekkend, niet vanwege de aard der begane fouten, maar door de zelfaanklacht die er in ligt.' Hij zegt dat het te verwachten is 'dat waar mogelijk sprake is van het aanwijzen van een collectieve schuld, waarvan Geeraerts dus onderdeel vormt, dat collectief alle verantwoording van zich zal afschudden. Geeraerts belastert niet alleen zichzelf, de modder druipt ook over het Belgische leger. Dat leger heeft zich van de begane daden vrij trachten te spreken en vond aldus het mooiste waterdichte alibi: een aanval op Geeraerts' authenticiteit. Van zijn verhaal zou niets kloppen, niets waar zijn; het was anders, eenvoudig NIET gebeurd.' Geeraerts beaamt in een interview met Julien Weverbergh over de beide *Gangreen*-romans, dat deze boeken een getuigenis zijn van wat de fascistische en kolonialistische mentaliteit in feite is. Hij spreekt de hoop uit dat de recensenten dat ook eindelijk gaan begrijpen. 'Maar zij *willen* niet begrijpen, omdat het zo lekker aanslaat wanneer iemand een zin uit de tekst licht en daarmee de schrijver voor kolonialist of racist gaat uitschelden. Ik beschrijf de man die ik *was*, niet die ik *ben*, en dit in de hoop dat andere jonge mannen niet dezelfde weg zullen opgaan.' (Yang, juni 1973)

Oppervlakkig gebabbel

De auteur lijkt in 1975 voldoende afgerekend te hebben met zijn ervaringen in Kongo. De volgende in de rij *Gangreen*-romans, *Gangreen III (Het teken van de hond)*, is een kroniek over zijn jeugd.

Het aantal recensies neemt toe. Wellicht een gevolg van de publiciteit over de vorige delen. De reacties zijn opnieuw sterk wisselend. Je bent voor Geeraerts of tegen hem.

Piet Sterckx (De Nieuwe Gazet 31-10-1975) is voor. Hij kwalificeert deze roman als een groots boek. Ook Wim Hazeu (Rotterdamsch Nieuwsblad 2-12-1975) is positief. Volgens hem is het boek een aantrekkelijk leesproject geworden. 'Het is een menselijk document dat 360 bladzijden blijft boeien door zijn herkenningspunten.'

De negatieve reacties voeren echter de boventoon. Het meest negatief is de Gazet van Antwerpen (30-12-1975), deze keer niet in de persoon van Hardy, maar in de persoon van Van de Moortel. Geeraerts valt blijkbaar niet zo in de smaak bij de critici van deze krant. 'Ook dit nieuwe boek is toegespitst op seksuele ervaringen, zij het dan niet zo uitsluitend als in beide voorgaande Gangreen boeken. Maar er zijn een paar echt brutale, mensonwaardige passages, die onvermijdelijk bij de lezers grote weerzin en diepe verontwaardiging zullen opwekken. Hoe komt iemand ertoe zo'n afschuwelijkheden op zo'n manier te beschrijven?'

Was de kritiek op de vorige boeken o.a. gericht op de, volgens vele critici, fascistische en racistische toon van de romans, deze keer stoort men zich voornamelijk aan het oppervlakkige gebabbel van Geeraerts. De recensent van Elseviers Magazine (10-1-1976) heeft zich zelfs elke bladzijde blauw geërgerd.

Dat deze kritiek niet helemaal ten onrechte was, geeft Geeraerts later wel toe. In 1984 biecht hij op een beetje spijt te hebben van *Gangreen* III. 'Ik denk dat ik het ijzer van mijn bulldozer een beetje te laag heb gezet, het heeft wat over de grond geschraapt en ten tweede vind ik het ook literair niet zo'n goed boek.' (Hervormd Nederland 11-2-1984).

Casino-sex

In de tussentijd was inmiddels *Gangreen IV (Het Zevende Zegel)* verschenen, de balsem op het laatste, nog schrijnende litteken: het litteken van het (eerste) huwelijk van Geeraerts. Geeraerts' traumatische ervaringen als echtgenoot komen in deze roman uitvoerig aan de orde.

Behalve Hazeu, die het boek onderhoudend noemt, zijn er weinig positieve reacties. De meeste recensenten vellen een genadeloos oordeel over dit vierde *Gangreen*-deel. Papon blikt in De Nieuwe Gazet (9-11-1977) nog even terug op *Gangreen* III, om dan met zijn oordeel over IV te komen. 'Nadat hij reeds een gruwelijk ontluisterend portret van zijn welgedane "bourgeois'ouders had geschilderd, volhardt Geeraerts als een echte ongelikte beer met de genadeloze analyse van zijn ontgoochelend en frusterend samenleven met een vrouw, de moeder van zijn kinderen niet te vergeten, die hem onmogelijk in zijn wilde, erotische fantasieën kon volgen." Demedts (De Standaard 6-1-1978) vindt *Gangreen* IV "subjektief, aanvallend en onverdraagzaam. Als zodanig behoort het bij het werk van de liniesoldaten die door schieten en verdelgen een ideale mensheid willen maken" en volgens De Tijd (10-2-1978) domineert "een niet meer te harden casino-sex".

Hannemieke Postma (De Nieuwe Linie 14-12-1977) is woedend. "Op welke gronden vallen boeken goed te keuren wanneer de opvattingen van schrijver en hoofdpersoon (die in *Het Zevende Zegel* overigens samen schijnen te vallen) afstotend

zijn, de handeling onbeduidend is, de literaire middelen middelmatig zijn gebruikt en waarin spanning ontbreekt?” *Het Zevende Zegel* is volgens Postma'zo niet het schandelijkste dan toch in ieder geval het oninteressantste en vervelendste deel. Af en toe maakte het me zo woedend dat ik zin had het te verscheuren.’ Het boek is volgens haar een grote scheldpartij op een vrouw, door een man die denkt alles te weten van vrouwen en hun seksualiteit, maar eigenlijk bang is voor deze vrouw.

Aan het begin van zijn carrière lijkt een aantal critici geneigd Geeraerts als vernieuwer te beschouwen. Men is onder de indruk van zijn felheid en van de manier waarop hij dat wat hij wil zeggen op papier krijgt. Bovendien zorgt Geeraerts voor het nodige straatrumoer door zich er op te beroepen niets anders dan de waarheid beschreven te hebben. Als de produktie van Geeraerts blijft toenemen, en

uiteindelijk het vierde *Gangreen*-deel verschenen is, lijkt er bij deze critici een soort vermoeidheid ontstaan te zijn. Ze hebben iets over zich van ‘we weten het nu wel’.

> ***‘Als auteur kun je onmogelijk een getrouwe beschrijving geven van de werkelijkheid, je komt altijd een seconde te laat. Literatuur is leugen!’***

Daarnaast is er vanaf het eerste ogenblik hel en verdoemenis over hem uitgesproken. Hij werd o.a. door Leus uitgescholden voor fascist, racist en sexist. Nog bonter maakte Rubinstein het. Ze aarzelde niet te pleiten voor censuur. Van haar had de uitgever *Ik ben maar een neger* niet mogen uitgeven. Ze wilde toch niet propageren dat de uitgever als het geweten van het lezerspubliek ging functioneren? Uit de rel rondom de Staatsprijs blijkt ook, dat er op de persoon werd gespeeld. Van Aken beoordeelde niet de roman, maar de karaktereigenschappen van de schrijver. Alsof een vervelend auteur geen prachtige boeken zou kunnen schrijven.

Ironisch is dat Geeraerts zich tegenover zijn opponenten verdedigde door aan te voeren niets dan de waarheid te schrijven, terwijl hij juist daarop aangevallen werd. De eerste die over Geeraerts' waarheid viel, was Rubinstein. Zij had een andere waarheid; en zij niet alleen. Deze critici hielden zich bij de beoordeling van een werk allemaal krampachtig aan hun eigen waarheid vast.

Wellicht niet het beste criterium voor het bespreken van een roman.

Literatuur is toch leugen

Max Nord staat alleen in zijn twijfel over de waarheid van Geeraerts. Hij merkt op dat Geeraerts' ‘bloemlezing van feiten, de rangschikking die hij aanbrengt en de kracht van zijn stijlmiddelen die werkelijkheid vertekenen. Dat zij, anders gezegd, een nieuwe werkelijkheid oproepen.’ (Het Parool 10-1-1976). Dat literaire werken per definitie onbetrouwbaar zijn, iets wat een goede lezer natuurlijk allang weet, komt bij anderen niet ter sprake.

Het vreemde is, dat Geeraerts dit zelf nooit tot zijn verdediging heeft aangevoerd in de tijd dat hij door de critici onder vuur werd genomen. Pas jaren later geeft hij in een interview in De Tijd (1-2-1980) toe dat waarheid in de literatuur niet bestaat: ‘Mijn boeken zijn maar een gestyleerde weergave van de werkelijkheid. In zekere zin een leugen dus, want mijn medium verplicht zich tot het chronologisch inrichten, rangschikken van de feiten.’

Een schrijver houdt zich dus bezig met het vorm geven aan de waarheid. Nog eenmaal Geeraerts:

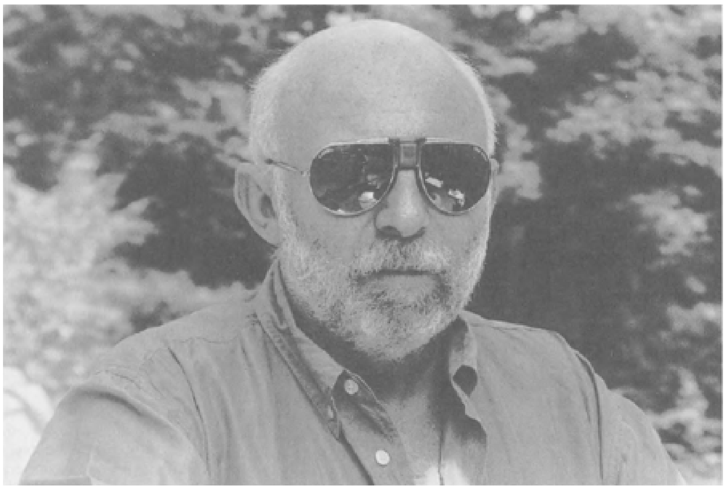
‘Als auteur kun je onmogelijk een getrouwe beschrijving geven van de werkelijkheid, je komt altijd een seconde te laat.

Literatuur is leugen!’

René Bogaarts
Een daad met oneindige risico's
Over het vitalisme van Marsman en Geeraerts

'Op hem lijken Marsmans woorden "groots en meeslepend wil ik leven" van toepassing. Gezien het feit dat vitalisme en mortalisme hier in een boek verenigd zijn, iets wat meestal wel samengaat, is een sterke verwantschap met Marsmans werk voor de hand liggend te noemen.'

H. van Overveld legde in het Brabants Nieuwsblad van 2 november 1968, in een van de eerste recensies van Jef Geeraerts' net verschenen *Gangreen I (Black Venus)* een directe relatie tussen de schrijver en Marsman. Andere literatuurcritici wijzen in dezelfde richting, al komt de naam Marsman minder voor. Doorgaans wordt de jonge Belgische schrijver vergeleken met auteurs als Hemingway of Miller. Maar het begrip vitalisme duikt in vele recensies over *Gangreen I* op.



(foto: Koos Hageraats)

Bij het verschijnen van *Gangreen II (De Goede Moordenaar)* wordt de hele litanie herhaald. Als er een ding duidelijk is, zingen alle critici in koor, dan is het wel dat Geeraerts zich moeiteloos voegt in de rij van vitalisten.

Des te opmerkelijker is het dat de verwijzingen naar het vitalisme in de recensies over Geeraerts' andere 'literaire' romans, *Gangreen III (Het Teken van de Hond)*, *Gangreen IV (Het Zevende Zegel)* en *Dood in Bourgondië* steeds vaker achterwege blijven. Sterker nog, de aandacht van de literatuurcritici verslapt in zijn geheel. Aan Gangreen IV is vrijwel geen enkele serieuze kritiek meer besteed.

Het is, 25 jaar na het verschijnen van het eerste deel van de *Gangreen*-serie, aardig de kritieken op het werk van Geeraerts op een rij te zetten, toegespitst op dat ene punt. Marsman, vitalisme, Hemingway. Wat bedoelden al die recensenten? Welke ontwikkeling heeft het werk van Geeraerts doorgemaakt en hoe reageerden de critici daarop?

Jef Geeraerts met zijn paard Horos, 1970 (foto: Raoul van den Boom)

Uit de mode

Vitalisme is sinds enige tijd uit de mode. In het handboek *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (1993) komt de term niet eens meer voor. En ook Ton Anbeek besteedt er in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur tussen 1885 en 1985* (1990) totaal geen aandacht meer aan. In de oudere standaardwerken, zoals Knuvelders *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde* (1964) en De Vooys' en Stuivelings *Schets van de Nederlandse Letterkunde* (1963) wordt de stroming nog wel behandeld. Deze literatuurwetenschappers halen hun informatie over het vitalisme overigens voor het overgrote deel uit de essays van Marsman.

Opmerkelijk is echter dat in 1972 en 1976, op het moment dat Geeraerts druk bezig is met zijn *Gangreen*-boeken, twee opstellen over het vitalisme verschijnen. Van A. Westerlinck (pseudoniem voor J. Aerts) en van R. Houwink, twee Belgen. Hoewel geen van beiden de naam Geeraerts noemt, kan het geen toeval zijn dat die artikelen èn in die periode èn in België verschijnen. Geeraerts heeft naar mijn mening - heel even - de belangstelling voor het vitalisme aangewakkerd. Nederlandse literatuurcritici mogen vitalisme dan wel hebben opgehangen aan Marsman, het begrip is voor het eerst gebruikt door de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941). Bergson wordt algemeen beschouwd als grondlegger van de stroming. ‘Hij aanvaardt het determinisme, maar accentueert tegelijk de vrijheid; hij geeft een plaats aan het

intellect, maar stelt daarboven de intuïtie; hij erkent rationalistische factoren, maar verheerlijkt tegelijk de mystiek,' schrijft *De Grote Oosthoek* (uitgave 1976).

'De filosofie van Bergson kan worden samengevat in de gedachte dat de kern, de oorsprong en het wezen van alle dingen het leven is; een duistere, ondoorgrondelijke, onberekenbare, principieel irrationele en met elementair geweld zich baanbrekende kosmische oerkracht. De werkelijkheid is volgens

Bergson een *élan vital* (levenskracht), ook wel *évolution créatrice* (scheppende evolutie).'

Marsman heeft het begrip in Nederland naar de kunst en literatuur vertaald. Zo sterk zelfs dat vrijwel iedere dertiger of veertiger de woorden Marsman en vitalisme in een adem zal noemen. Het 'groots en meeslepend wil ik leven' werd er vroeger in geramd.

In 'De verhouding tusschen leven en kunst', de weergave van een lezing die Marsman in 1926 heeft gehouden, schrijft de dichter het volgende:

> De waarde van een kunstwerk zal worden bepaald door de mate waarin intens leven in intense poëzie is omgezet, maar de aard van het leven, vóór en ná de kunstdaad, is indifferent. De intensiteit beslist, niet het moreele gehalte. Door de zaak zoo te zeggen, stel ik mij op vitalistisch standpunt en blijf moreel onverschillig.

Moreel onaantastbaar

Begrijpelijk dat recensenten bij het bespreken van *Gangreen* I en II naar Marsman verwezen. Geeraerts schreef, trots, ongenaakbaar, dingen die de bourgeoisie in Nederland en België niet echt welgevallig waren: een voortrazende aaneenschakeling van drinkgelagen, orgieën en geweld, aanhoudende kritiek op instituten als huwelijk, kerk en leger. Maar hij bleef moreel onaantastbaar. Voor kunst is nu eenmaal wild leven nodig.

De meeste recensies blijven echter, waar het om vitalisme gaat, opvallend oppervlakkig. 'Geweld en erotiek, hecht met elkaar verbonden, spelen hoofdrollen. De "ik" is een afschuwelijke koloniaal soms, maar een die het langzamerhand gaat beseffen, een wreed en sentimenteel, beurtelings potent en machteloos vitalist,' schrijft W. Lukkenaer (Haarlems Dagblad, 12 december 1986).

'Een wezen dat door een opgeschroefd vitalisme wil ontsnappen aan het bewustzijn,' citeert P. de Wispelaere (Het Vaderland, 18 januari 1987) uit *Gangreen* I.

H. Steendijk over *Gangreen* II (Brabants Nieuwsblad, 6 januari 1973): 'Opmerkelijk is dat het boek één kreet is: er staat nergens een punt, alles jakt en jaagt door. Het geheel voltrekt zich als een eenheid, onstuitbaar, onafwendbaar. Het is een vitaliteitsgehijg dat onvermijdelijk leidt tot opperste verrukking en allerdiepste vernietiging.'

En C. Straus schrijft over *Gangreen* II (Haarlems Dagblad, 19 mei 1973): 'Juist door die loskoppeling van daad-moraal stelt Geeraerts zich naakt en onbeschermd op. (...) Daarom is ook *Gangreen* II, hoe paradoxaal het ook mag klinken, van een enorme levensintensiteit doortrokken.'

Op De Wispelaere na bedoelen de recensenten die de term vitalisme gebruiken, slechts de Bergson-versie van de stroming, hartstochtelijk leven zonder morele overwegingen, de scheiding tussen daad en moraal. 'Leven als,' zoals Geeraerts zelf in zijn interview met C. Spoor (De Tijd, 1 februari 1980) zegt, 'een min of meer

geperfectioneerde baviaan. Het kon niet op, happend naar links en rechts, domme dingen doend, alleen maar doen, doen.'

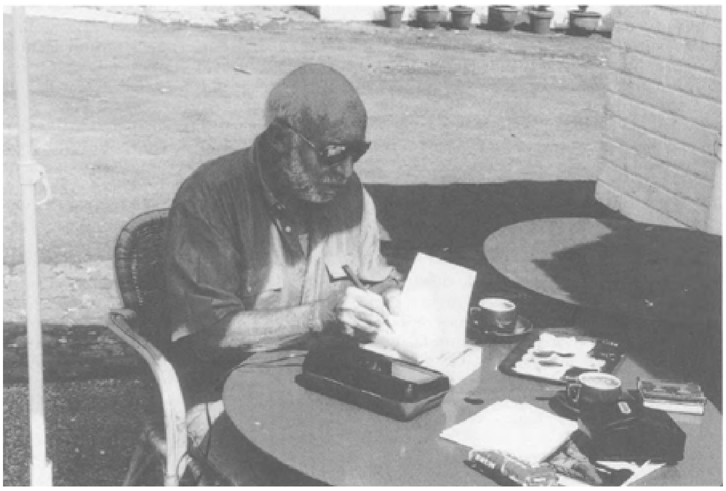
Dat recencenten het predikaat vitalistisch eigenlijk in zijn wat gemakkelijke, niet-literaire betekenis gebruikten, blijkt ook uit het feit dat in de recensies over de volgende boeken, *Gangreen* III, *Gangreen* IV en *Dood in Bourgondië* het begrip nauwelijks meer terugkeert.

Op zich is dat wel begrijpelijk. Waar de eerste twee romans uit de cyclus de lof zongen van het haast dierlijke leven in het paradijs dat Kongo heette, behandelen de volgende drie Geeraerts' jeugd, huwelijk en het klunzige optreden van een Belgische vrouwenarts. De laatste drie boeken zijn niet alleen veel meer gestileerd dan de eerste twee, die geperfectioneerde baviaan komt er ook niet meer in voor. Toch bevatten ook die boeken veel thema's die als vitalistisch aangemerkt kunnen worden.

Alleen K. Vermeiren (in *Kritisch Literair Lexicon*, augustus 1985) brengt *Gangreen* III en IV nog in verband met vitalisme: 'Beide *Gangreens* zijn een pleidooi voor een intens, actief en lichamelijk leven, los van de christelijke moraal en het burgerlijk fatsoen.'

Maar ook bij Vermeiren gaat het dan nog om vitalisme als een vorm van leven, niet als een opvatting over kunst. Dat blijkt vooral in de passage over *Dood in Bourgondië*: 'Het uitbun-

dige vitalisme is hier dus niet langer gereduceerd tot plotse uitbarstingen van agressie of instinctieve driften, maar het is haast een filosofische levenshouding geworden waarin het genot op een subtiele manier wordt gecultiveerd.'



(foto: Koos Hageraats)

Graan des levens

Het ging Marsman echter niet om dat groots en meeslepend leven op zich, misschien niet eens om leven zelf, maar om kunst:

> Poëzie ontspringt aan het leven en is leven, maar de levenssoort vóór het scheppen is een andere dan daarna: het leven wordt in het scheppingsproces omgezet, omgevormd. Graan des levens wordt omgestookt tot jenever der poëzie. Dit beeld is ook verder nog instructief: het drukt uit dat er een groot quantum leven gevorderd wordt; dat er overvloed aan vitaliteit wordt gevraagd.

Marsman was, zo blijkt bijvoorbeeld uit het boek *Drie Vrienden* van literatuurcriticus W. van Leeuwen, een bevlogen man, discussiërend, inspirerend. Maar niet iemand die zo nodig het gevaar moest opzoeken om erover te kunnen schrijven, naar Alaska ging om een beer te schieten zoals Geeraerts deed. Geeraerts daarentegen moest zelfs, zo bekende hij in 1984 in Hervormd Nederland tegenover R. T'Sas, kunstmatige paranoia opwekken, stress, om te kunnen blijven schrijven. Geeraerts moest zich inbeelden dat hij werd achtervolgd; Marsman had genoeg aan discussies over literatuur.

Toch is ook Geeraerts, na het succes van de

eerste *Gangreen*-boeken een trouwe gast op de boekenbeurs in Antwerpen, in die tijd duidelijk gespitst op literatuur. Hij mag dan kankeren op ‘literatureluurders’, de vele kritieken op de eerste *Gangreens* accepteert hij gelaten, maar over zijn boeken houdt hij vol: ‘ze kunnen niet zeggen dat ze slecht geschreven zijn’. In het interview met C. Spoor (1980) zegt hij dat een schrijver zich in stukken moet hakken en rauw opdienen.

‘Schrijven moet de moedige, onverbloemde publieke confessie zijn die de schrijver in de gangbare opinie te schande moet maken. Leven en schrijven moeten één zijn opdat het schrijven een daad van werkelijke authenticiteit zou worden, een daad met oneindige risico's maar het enige redmiddel want uitmondend in loutering, waanzin of zelfmoord, gevaarlijk schrijven is de plicht van iedere authentieke ateur in deze atoomtijd.’ Aldus Geeraerts' credo, zoals te vinden is in J. Brouwers' *Zachtjes knetteren de letteren.* Het is alsof je Marsman hoort praten.

Internationaal vitalisme

Meer nog dan met Marsman is Geeraerts vergeleken met exponenten het het internationaal vitalisme, schrijvers als Hemingway en Miller. Ik zou hier kunnen volstaan met verwijzingen naar de overeenkomstige levenswijze van de voormalige oorlogscorrespondent Hemingway.

Geeraerts zelf heeft zijn bewondering voor Hemingway nooit onder stoelen of banken gestoken. In *Reizen met Jef Geeraerts* schrijft hij over zijn bezoek aan het Hemingway-museum:

> En dan mag ik Hemingway's geweer in de hand nemen, een Mannlicher. Ik breng de kolf aan mijn wang. Duizelig klim ik door de hete zon naar de toren waar hij werkte. Boeken, een lessenaar. Ik ken het allemaal zo goed door lectuur over zijn leven. Nu ben ik hier. Hoe is het mogelijk. Ik weet dat ik hier nooit meer zal weerkomen.

A. Westerlinck wijdt in zijn essay ‘Vitalisme als cultuurprobleem’ uit over het literaire genre. Volgens de Belgische hoogleraar is er aan het einde van de vorige eeuw een conflict ontstaan tussen verstand en gevoel. Wie ziet hoe de oprukkende industrialisatie mensen achter de lopende band zet en natuurgebieden verwoest, hoe de Eerste Wereldoorlog voor het eerst in de geschiedenis met zijn massavernietigingswapens miljoenen doden vergt, heeft zijn twijfels over de zegeningen van het verstand.

Zo schrijft de eveneens onder het vitalisme te rangschikken schrijver D.H. Lawrence in zijn *Lady Chatterly's Lover* over de staalfabrieken:

> Daar, in de wereld van het mechanisch gulzig, gulzig machinisme, en de gemechaniseerde gulzigheid, fonkelend van lichtend en vloeiend heet metaal en donderend van verkeersdrukte, daar lag het grote boze ding, gereed om alles te vernietigen wat zich niet gelijkschakelde. Weldra zou

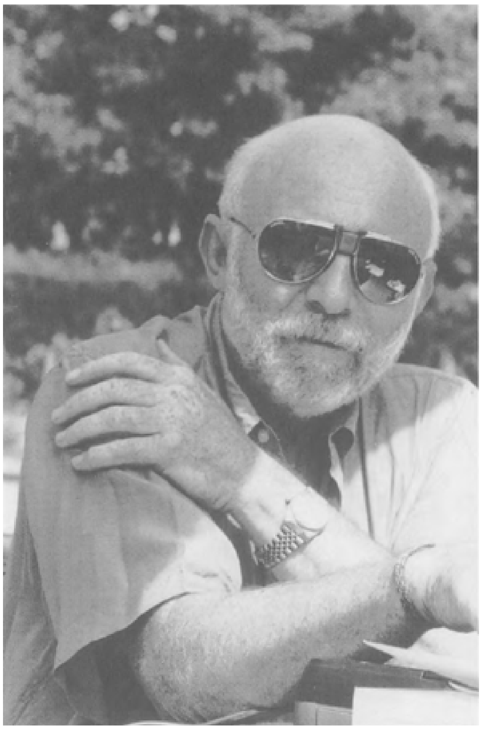
> het het bos vernietigen en de hyacintjes zouden niet meer opkomen. Alle kwetsbare dingen moeten vergaan onder het rollen en razen van ijzer.

In een interview met J. de Ceulaer in de Gazet van Antwerpen (7 oktober 1969) noemt Geeraerts de tegenstelling natuur-kultuur een van de kernen van zijn werk: 'Maar wat men kultuur noemt, moraal, kristendom, huwelijk, fatsoen, opvoeding, gevestigde machten, daarvan heb ik mij volledig gedistantieerd.' Tegen Spoor zegt Geeraerts in 1980: 'Persoonlijk vind ik dat deze tijd na augustus 1946 veranderd is. Na de atoombom op Hiroshima is er iets gebeurd, de mens heeft zijn eigen vernietiging mogelijk gemaakt. Ik zal niet zeggen dat dit ook zal gebeuren, maar de mogelijkheid bestaat en dan heb je niet meer het recht om marionetjes te maken en ze aan jouw touwtjes te laten dansen.'

Wijfjes

Westerlinck wijst erop dat dieren in vitalistische romans veel aandacht krijgen, benijd worden omdat het perfect levende organismen zijn, zonder morele belemmeringen. In *The Old Man and the Sea* van Heming-

way bindt een oude visser de strijd aan met ‘broeder dier’ (een zwaardvis), zoals Geeraerts' alter ego in het verhaal ‘De Taaie’ strijd levert met een buffel.



(foto: Koos Hageraats)

Het is in dit verband ook grappig om te zien hoe Geeraerts alle aantrekkelijke vrouwen steevast aanduidt als ‘wijfjes’. Dat past precies binnen dat stramien. ‘Terwijl ik aan de volle borsten van mijn moeder lurkte, was nog geen enkel wijfje geboren, met wie ik veel later even zou zweven of sterven’ (*Gangreen* III). Heel anders klinkt het wanneer hij in hetzelfde boek zijn grootmoeder en tante van moeders kant hatelijk ‘wijven’ noemt. ‘Economisch zijn ze ballast. Sociaal en politiek totaal waardeloos. Biologisch een hoopje verkalkte aderen, los vel, droge organen. Ze verdienen zelfs geen medelijden.’

In *Gangreen* II komt ‘het kettingrokende, wasbleke, vermagerde wezen’ dat naast hem in het vliegtuig naar Coquilhatstad zit, er nog genadig van af: ‘Het was geen wijfje, dus helaas een soort dame.’

De thema's van het internationale vitalisme, afkeer van de burgerlijke maatschappij, eerbied voor het dier, angst voor ouderdom, ziekte en dood en preoccupatie met seks, spelen bij Marsman een aanzienlijk minder belangrijke rol. Maar we vinden ze allemaal in Geeraerts' boeken terug, ook in de *Gangreens* III en IV en in *Dood in Bourgondië.* We kunnen Geeraerts dus wat uiterlijke kenmerken betreft zonder moeite plaatsen in die literaire stroming.

Koudvuur

Maar er is nog wat anders aan de hand. Geeraerts heeft zichzelf met het schrijven van de *Gangreen*-cyclus - *Dood in Bourgondië* was aanvankelijk bedoeld als een van de *Gangreen*-boeken - willen genezen. De serie is

genoemd naar de ziekte gangreen, ook wel koudvuur of wondkoorts genoemd, waarbij lichaamsdelen afsterven door onvoldoende bloedtoevoer. Afhakken van het aangedane lichaamsdeel is dan de enige remedie. ‘Dit is het verhaal van het eerste litteken’, staat op de eerste bladzijde van *Gangreen* I.

In de eerste twee boeken van de serie probeert Geeraerts zijn ervaringen in Kongo van zich af te schrijven. Door literatuur van zijn nachtmerries af te komen.

In de drie daarop volgende boeken rekent hij, volgen eigen zeggen, af met zijn jeugd, zijn huwelijk en met de klunzige medische stand in België. Maar het komt niet meer van binnenuit. Om *Gangreen* III te kunnen schrijven, moet Geeraerts met een vergrootglas oude foto's bestuderen. In veelvuldige ‘terzijdes’ vertelt hij hoeveel moeite het kost om te schrijven. Van de stijlbreuk die hij halverwege aankondigt om vaart in het boek te kunnen brengen, ‘zodat de lezer bij zijn nek gegrepen wordt door het ritme zoals in de vorige *Gangreen*-boeken’, komt uiteindelijk weinig terecht.

Gangreen IV is weer wat gemakkelijker geschreven, maar ook hier ontbreken de foto's niet. Voor *Dood in Bourgondië*, voor een deel geschreven door Geeraerts' vrouw Eleonore, heeft de schrijver zich voor het eerst gedocumenteerd. Hij laat zich door Nederlandse artsen uitleggen wat de Belgische arts allemaal fout heeft gedaan. In zijn latere romans wordt documentatie steeds belangrijker.

Dubbelhartig

G*angreen* I en II werden door de meeste recensenten goed ontvangen. De enige wezenlijke kritiek op het werk was dat Geeraerts er niet in geslaagd was het dubbelhartige karakter van het koloniale systeem door te prikken. Integendeel, dat de ik-persoon zo intens kon genieten, zich zo tegen de burgerlijke maatschappij kon afzetten, was volledig te danken aan het systeem.

‘Enkele schampere opmerkingen aan het militarisme en kolonialisme veranderen daar niets aan,’ schrijft P. de Wispelaere in zijn bespreking van *Gangreen* II (Het Vaderland 27.1.1973). Het boek impliceert volgens De Wispelaere - aan wie *Gangreen I* was opgedragen - ‘eerder een rechtvaardiging dan een aanklacht’.

De kritiek is misschien wel terecht, maar slaat niet op de al of niet aanwezige literaire kwaliteiten van het werk. Geeraerts verdedigt zich met de stelling dat hij heeft willen aantonen dat er maar weinig voor nodig is om een mens in een beest te veranderen. Dat kan, zo zegt hij bijvoorbeeld in de in *Zachtjes knetteren de letteren* opgenomen anekdote, als de schrijver zich volkomen blootgeeft.

‘Ik heb willen aantonen welk verscheurend dier de mens nog is als door de omstandigheden enkele remmen en wetten zijn weggevallen. Het laagje vernis is heel dun,’ zegt hij in 1972 tegen J. de Man (in HP, 15 november 1972). De critici hebben wel gelijk als ze schrijven dat Geeraerts weinig aandacht schenkt aan zijn eigen dilemma's in die tijd - als hij die toen al had - of aan zijn ‘morele ontwaken’ later.

Geeraerts maakt er zich in 1972 tegenover De Man wel erg gemakkelijk van af: ‘Intelligente lezers zullen wel begrijpen dat de zin van het boek veel dieper reikt dan alleen maar sensatie en opwinding en het zich daarin verlustigen.’ Het verweer lijkt sterk op de nieuwe kleren van de keizer.

De Wispelaere's kritiek op *Gangreen* III snijdt meer hout. In eerdere interviews heeft Geeraerts verklaard dat het boek een klap is geweest voor zijn ouders. Hij rechtvaardigt zich met de opmerking dat het boek een therapie voor zijn ouders is geweest, 'een bewustzijnsschok' waardoor hun ogen geopend zijn.

Of een autobiografie bedoeld is om je ouders de les te lezen, is geen literaire vraag, schrijft De Wispelaere in Het Vaderland (15 oktober 1975) na het verschijnen van *Gangreen* III. 'Maar wel of een autobiografie niet is bedoeld als psychotherapeutische test voor de schrijver zelf.' De Wispelaere verwijt Geeraerts dat hij in zijn boek niet afrekent met zichzelf, zijn eigen mythe doorprikt - wat ook zijn vrouw Eleonore in het boek zelf vraagt - maar alleen afrekent met de anderen.

Opmerkelijk is het feit dat Geeraerts jaren na het verschijnen van het boek, in een interview in Hervormd Nederland van 11 februari

1984) zegt dat hij er eigenlijk ‘een beetje spijt’ van heeft. ‘Ik denk dat ik het ijzer van mijn bulldozer een beetje te laag heb gezet, het heeft wat over de grond geschraapt.’ Spijt is overigens wel het laatste wat je mag verwachten van een vitalistische auteur die schrijven ‘een daad met oneindige risico's’ noemde. Hij verontschuldigt zich met de opmerking dat hij het boek ook in literair opzicht het minst geslaagde vindt.

‘Ik denk dat je soms pijn moet doen aan anderen. Maar het feit dat je dat doet impliceert ook dat je jezelf pijn moet doen,’ zegt hij in hetzelfde gesprek. Een laf argument. Zelfs het hardste verwijt dat Geeraerts de ‘ik’-figuur maakt, verraad van geliefden, is een verwijt dat je kinderen nooit kunt maken. ‘Hou je meer van je vader of van je moeder?’ is een valse vraag van volwassenen, het dilemma valt het kind niet aan te rekenen. Geeraerts weet dat ook.

Teleurstellend

Het herlezen van Geeraerts' boeken is een teleurstellende ervaring geworden. De boeken die ik tussen 1968 en 1977 kort na hun verschijnen in één adem uitlas, verveelden me deze keer. Vele boeken van andere gewaardeerde schrijvers heb ik keer op keer herlezen, zonder dat ik één moment de neiging had hun ze terzijde te leggen.

Wat me - nog voordat ik aan het bestuderen van de recensies begon - het meest stoorde was het feit dat Geeraerts niet één keer verder kijkt, niet een keer ook maar iets uit het rijtje kolonialisme/militarisme/sexisme/machismo doorprikt, dat hij nooit begrip opbrengt voor anderen. Of zichzelf relativeert. Het zijn de spannende verhalen van een boeiende oom, een rasverteller aan wiens lippen alle neefjes hangen. Maar wiens verhalen je vervelen als hij ze voor de tweede keer vertelt. Wiens blufferij en rancune je op latere leeftijd storen omdat het hem volkomen aan zelfspot ontbreekt.

‘De waarde van een kunstwerk zal worden bepaald door de mate waarin intens leven in intense poëzie is omgezet.’ Ineens is die eerste zin van Marsmans credo uit 1926 veel belangrijker geworden dan het vervolg - ‘De aard van het leven, vóór en ná de kunstdaad, is indifferent. De intensiteit beslist, niet het morele gehalte.’

Wellicht doet mijn kritiek op Geeraerts' blufferij en rancune niet helemaal recht aan de literaire kwaliteiten van zijn werk. Het zijn immers morele oordelen. Maar dat het de *Gangreen*-boeken ontbreekt aan een dubbele laag, aan verrassende, nieuwe gezichtspunten die een tweede lezing boeiend maken, blijft kaarsrecht overeind.

Bij tweede lezing komt bij mij - wellicht bij betere, rijpere lezers al bij eerste lezing - de vraag op of in de *Gangreen*-boeken intens leven überhaupt wel is omgezet, omgestookt in poëzie. ‘Poëzie ontspringt aan het leven en is leven, maar de levenssóórt vóór het scheppen is een andere dan daarna: het leven wordt in het scheppingsproces omgezet, omgevormd,’ zegt Marsman. En juist dat is bij Geeraerts achterwege gebleven. Alle vijf de boeken blijven steken in een beschrijving van zijn avonturen, zijn jeugd, zijn woede. Spannend verteld weliswaar, maar het blijft steken, een jongensboek voor oudere jongeren.

Al in zijn eerste recensie, die over *Gangreen* I, schreef De Wispelaere: ‘De kunst als 'n getrouwe afspiegeling van het leven is - slecht begrepen, als bijna altijd - de grootste onzin maar de taaiste legende die ooit werd verkondigd.’

Na het verschijnen van *Gangreen* III en *Dood in Bourgondië* wordt Geeraerts, die de eerste jaren de kritiek van moraalridders had overleefd, onbarmhartig neergesabeld. ‘Een mislukte kans’ noemde De Wispelaere *Gangreen* III in Het Vaderland (15 november 1975). ‘Het liegen trekt alles scheef. Het is een bedenkelijk uitgangspunt voor een eerlijk autobiografie.’

En Louis Paul Boon, die zegt nooit eerder iets van Geeraerts te hebben gelezen: ‘Epigonen (van Céline en Miller, RB) die een dergelijk zelfportret willen schilderen, zijn veelal geneigd hun mooiste trekken wat dikker in de verf te zetten.’ (Hollands Diep, 3 januari 1976).

In Trouw (13 oktober 1976) schrijft Tom van

Deel: ‘Geeraerts schrijft wel door, maar de officiële kritiek op zijn werk verslapt de laatste jaren. Na het vele laweit over inhoud en vorm houden de meeste critici in Nederland het wel voor gezien. En terecht.’

Er moet mij nog iets van het hart. Vervelender nog dan het voor de tweede keer lezen van Geeraerts *Gangreen*-boeken, was het lezen van de recensies. Pijnlijker, niet zozeer omdat ik er mijn eigen, laat ontdekte kritiek in terugvond, maar omdat ik het als verraad aan Geeraerts voelde. Een terugblik als Judaskus.

Hans Bouman

Op zoek naar de prehistorie

Over de reisverhalen van Jef Geeraerts

Voor een auteur die zo produktief en zo bereisd is als hij, heeft Jef Geeraerts opmerkelijk weinig reisboeken geschreven, namelijk slechts twee, beide voorzien van nogal knullige titels: *Reizen met Jef Geeraerts* (1974) en *Op avontuur met Jef Geeraerts* (1992). (*Zelf kamperen met Jef Geeraerts* is in voorbereiding, zo beweren malicieuze tongen.) Geen van beide bundels zijn overigens opgezet als boek. Het zijn min of meer toevallige bundelingen van artikelen die Geeraerts op verzoek van Vlaamse en Nederlandse bladen schreef, en die zijn uitgever later in boekvorm bijeenbracht.

Met Marcellus op trektocht in de Hoge Venen

Geeraerts geeft er blijkbaar de voorkeur aan zijn reiservaringen te verwerken in romans en verhalen, liever dan in reisboeken. Dat is opmerkelijk voor iemand die zegt zich meer als journalist dan als schrijver te beschouwen, en er van meet af aan weinig twijfel over heeft laten bestaan dat al zijn werk, ook zijn ‘fictie’, autobiografisch is. Hij vindt dat schrijvers risico's moeten nemen, zich niet achter een ‘hij’ moeten verschuilen, eerlijk moeten zeggen ‘ja, dat heb ik gedaan’. Alleen op die manier bereik je de zijns inziens noodzakelijke authenticiteit, die uitmondt in loutering, waanzin of zelfmoord. ‘Gevaarlijk schrijven’, noemt Geeraerts dat. Alle andere vormen van schrijven beschouwt hij als vrijblijvend tijdverdrijf, leesboeken voor achttiende- of negentiende eeuwse rijke dames.

Dat de 'journalist' Geeraerts de zuiver journalistieke vorm meestal links laat liggen, komt vermoedelijk door de verleidelijke vrijheden die de fictieschrijver ten dienste staan. In dit verband is het zinvol te wijzen op het feit dat Geeraerts herhaaldelijk is beticht van het 'verfraaien' van zijn ervaringen, en het 'aanpassen' van de feiten.

Niettemin verklaart Geeraerts zijn gretige gebruik van buitenlandse ervaringen en avonturen uit het feit dat hij niet over verbeelding zou beschikken; 'geen grein', heet het in de inleiding van *Op avontuur met Jef Geeraerts*.

Het gevolg hiervan is dat er een uiterst dunne scheidslijn bestaat tussen Geeraerts' twee 'echte' reisboeken en zijn overige werk (zelf zou hij het onderscheid waarschijnlijk niet eens maken). Hoe dun die scheidslijn is, wordt vooral duidelijk in de gevallen dat Geeraerts bepaalde ervaringen zowel in een reisverhaal als in zijn fictiewerk gebruikt, zoals bijvoorbeeld zijn berejacht op Kodiak Island in Alaska, in 1980. Nadat hij het eiland in 1979 voor het eerst had bezocht, wat leidde tot de thriller *Kodiak .58*, reisde Geeraerts er een jaar later opnieuw naartoe in verband met een reportage voor Panorama ('Shoot him again!', opgenomen in *Op avontuur met Jef Geeraerts*). In 1980 publiceerde hij bovendien de roman *Jagen.*

Deze roman bestaat uit twee delen. Het eerste beschrijft hoe de Belg Jeff in 1960, vlak voor zijn gedwongen vertrek uit Kongo, zijn laatste buffeljacht maakt. Het tweede deel speelt twintig jaar later, en verhaalt over de laatste berejacht van dezelfde Jeff. Die berejacht vindt plaats op Kodiak Island, en het verhaal bevat een overdaad aan details die de lezer van 'Shoot him again!' bekend zullen voorkomen, tot de naam van Jeffs jachtkameraad, Dick Rohrer, en de kalibers van de jachtgeweren aan toe. Het verschil zit hem vooral in de omvang - het romandeel is vijfmaal zo lang - en het feit dat Geeraerts zich in *Jagen* de on-journalistieke vrijheid permitteert bij vlagen vanuit het standpunt van de opgejaagde grizzlybeer te schrijven. Zo beroerd is het met zijn verbeeldingskracht dus ook weer niet gesteld.

Hoewel Geeraerts zijn berejacht in 1980 als zijn laatste jachtavontuur beschouwde, keerde hij in 1989 naar Kodiak Island terug (nu voor Playboy), ontmoette opnieuw Dick Rohrer, en ging ditmaal alléén op berejacht. Het kostte hem bijna het leven, en in de inleiding van *Op avontuur met Jef Geeraerts*, waarin ook het verslag van deze tocht is opgenomen, omschreef hij dit als het enige echte avontuur uit de hele bundel.

Het feit dat drie reizen naar Kodiak Island hebben geleid tot een thriller, een halve roman en slechts twee vrij beknopte reisverhalen, onderstreept nog eens dat Geeraerts, ondanks zijn nadruk op autheticiteit, het reisverhaal een minder geschikte vorm vindt om zijn ideeën in uit te dragen, dan de roman. Met uitzondering van misschien Jan Cremer, onderscheidt Geeraerts zich in die zin van Nederlandse collega's die zowel de romanvorm als het reisverhaal hanteren, zoals Cees Nooteboom, Adriaan van Dis en Jan Brokken, of buitenlanders als Paul Theroux, Colin Thubron en Bruce Chatwin, en die stuk voor stuk beide genres als gelijkwaardig lijken te beschouwen.

(Theroux mag dan wel beweren dat hij zijn reisboeken met zijn 'linkerhand' schrijft, maar dat is waarschijnlijk meer uit ergernis over het feit dat hij als reisauteur zoveel beroemder is en zoveel meer erkenning krijgt dan als romancier.)

Onevenwichtig

De beste aanwijzing dat de reisliteratuur Geeraerts niet erg na aan het hart ligt, vormt de onevenwichtige samenstelling van de twee reisboeken zelf. *Reizen* bestaat uit drie vrij lange reportages: over Cuba, noordelijk Europa en een klimtocht van Kathmandu naar Base Camp I op de Mount Everest. Alle stukken verschenen aanvankelijk in Knack Magazine of Snoecks Alamanak en zijn nadien nauwelijks of niet door de auteur bewerkt, zoals onder andere blijkt uit het nawoord van het Cuba-verhaal. Daarin schrijft Geeraerts dat het aanvankelijk zijn bedoeling was het stuk voor de boekpublikatie grondig te bewerken, maar dat hij hier bij nadere beschouwing van heeft afgezien. 'Ik voelde mij ongeveer als een naaister die een jurk

heeft gemaakt, hem drie jaar nadien met tegenzin lostornt, er wat aan prutst en hem opnieuw met tegenzin ineen gooit.'

Wel wil hij in zijn nawoord kwijt wat hem achteraf aan zijn artikel ergert. Zo neemt hij bijvoorbeeld afstand van de zijns inziens slordige, onhandige, ronkende en onjuiste zinsnede: 'Hier slaagde dus één van de drie revoluties van onze tijd, bovendien een hoofdstuk uit de Grote Revolutie van Latijns Amerika'. Ook geeft hij wat nadere tekst en uitleg omtrent zijn fascinatie voor het Mannlichergeweer van Hemingway, dat hij in diens voormalige Cubaanse woning aantreft. Beide commentaren hadden, zo lijkt het, zonder al teveel kleerscheuren in het stuk zelf kunnen worden verwerkt, maar klaarblijkelijk achtte Geeraerts dat niet de moeite. De enige bewerking die hij meldt, betreft het opnieuw invoegen van een passage die het brave jaarboek Snoecks Almanak iets te ver ging: 'mijn avontuur met het negerinnetje Felicia'. Dat 'avontuur' bestond uit een korte vrijpartij, door Geeraerts ruw afgebroken als hij ontdekt dat 'het negerinnetje' nogal weinig erotisch ondergoed draagt.

Het is curieus dat een auteur het niet de moeite waard acht inmiddels achterhaalde passages uit een artikel voor de boekpublikatie te herschrijven, maar wel van de gelegenheid gebruik maakt om een vrij nietszeggende erotische escapade in ere te herstellen. Dit temeer daar hij later in *Reizen* noteert: 'Ik schrijf de Faljakka-versie van mijn verhaal "Een blijde, onvoorziene dag". Het is de zesde versie, maar nog steeds niet de goede. Critici of stommelingen die beweren dat ik een vlotte pen heb, zien hun bewering weer eens de bodem ingeslagen. Zo is bovendien de voorlaatste mythe vernietigd: J.G., de snelschrijver-voor-geld.' De conclusie lijkt duidelijk: een verhaal of roman herschrijft Geeraerts net zolang tot hij de toets der kritiek kan doorstaan, maar bij reisverhalen komt het er niet zo op aan. Vandaar waarschijnlijk ongecorrigeerde slordigheden als 'Daniel Coh*e*n-Bendit', 'schrijver*s*schap', '*Fidji*-films' en 'ongelukkig k*a*n ik geen Russisch'. Vandaar de malle verwijzing naar een foto van Sherpa Zangbo ('Ik zal Zangbo niet beschrijven. Een foto is altijd beter'), die ongetwijfeld in Knack Magazine zal zijn afgedrukt, maar die ontbreekt in *Reizen.*

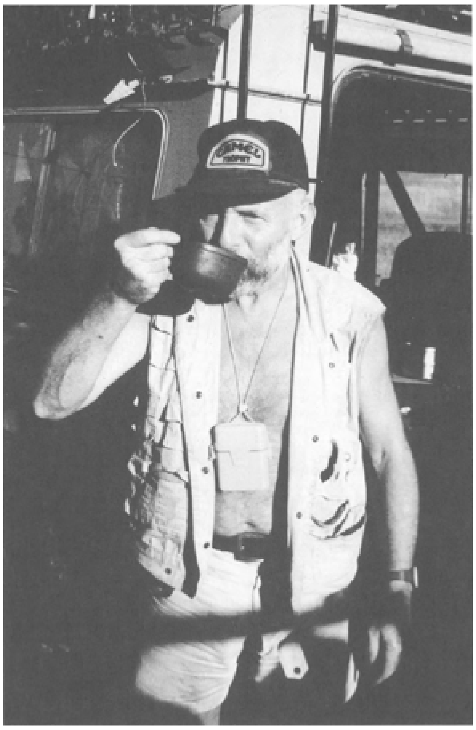
Geografisch toeval

Ondanks Geeraerts' wat stiefmoederlijke behandeling van het reisverhaal, zit het Cuba-stuk compositorisch en thematisch goed in elkaar. Anders dan Mulisch vóór hem, reist hij niet door ideologieën verblind door het land, maar constateert hij dat er een hoop valt af te dingen op de Cubaanse Revolutie. Tegelijkertijd houdt hij oog voor de positieve verworvenheden. Ondanks het feit dat Geeraerts zich vooral door officiële instanties over het eiland laat voeren, leest zijn 'Cuba, de eeuwige mythe van Sisyphus' als een betrouwbaar en genuanceerd verslag.

Datzelfde geldt voor '9000 km per auto door Noord-Europa', dat min of meer dezelfde opzet heeft als het Cuba-verhaal, maar ten prooi is aan een veel minder hechte structuur. De kern van het verhaal wordt gevormd door Geeraerts' verblijf in de Sovjet-Unie, die hij net als Cuba kritisch maar zonder hinderlijke vooroordelen aan een nader onderzoek onderwerpt.

Helaas vertoont dit verhaal aan beide zijden rafels. Alvorens hij de Sovjet-Unie kon bereiken moest Geeraerts uiteraard eerst door het toenmalige Oost-Duitsland en door Polen rijden, en na zijn verblijf reist hij door naar een schrijverscongres in Finland, waarna de tocht wordt besloten met een kampeersessie in Zweden. De vorm van het reisverslag lijkt meer bepaald door geografische toevalligheden dan een componerende hand.

Het derde verhaal in *Reizen*, ‘Te voet naar Mount Everest’, is het buitenbeentje van de bundel en zou beter gepast hebben in *Op avontuur.* Waar Geeraerts in de eerste twee verhalen analyses van socialistische samenlevingen probeert te geven, beschrijft hij in het derde een persoonlijk avontuur dat niets met politiek en maatschappij te maken heeft, maar de heroïsche strijd van de mens tegen de elementen bezingt. Daar is op zich weinig op tegen, en het verhaal is spannend en meeslepend geschreven, maar valt binnen het boek danig uit de toon.



Camel Trophy Australië, 1986

Ook *Op avontuur* gaat gebukt onder het ad hoc-karakter van zijn samenstelling. Avontuurlijke verslagen van de berejacht op Kodiak Island, de rally om de Camel Trophy in Australië en een tocht door Bolivia worden afgewisseld door een meer maatschappij-analytisch verhaal over de Verenigde Staten, een knus stukje over Geeraerts' nieuwe huis, een column-achtige beschouwing over ‘De Duitse kuilengraver’, een reportage over huurlingen en een interview met een drietal (andere) avonturiers.

Maatstaf

Geeraerts' reisverhalen zijn, zowel kwalitatief als kwantitatief, dus een beetje de ondergeschoven kinderen van zijn oeuvre. Paradoxaal genoeg kunnen ze niettemin tot de harde kern van dat oeuvre worden gerekend, omdat de Geeraerts-thematiek er in een zeer duidelijke - of, om met de auteur te spreken, ‘zuivere’ - vorm in voorkomt. Bovendien doet hij in zijn twee reisboeken bij herhaling uitspraken over het belang van reizen voor zijn persoon en zijn schrijverschap. Want zo klein als zijn reisoeuvre is, zo groot is het belang van het reizen zelf.

Het lijdt geen twijfel dat Geeraerts' eerste uitgebreide kennismaking met het buitenland, zijn zesjarige verblijf in het toenmalige Belgisch Kongo, de ervaring is geweest waar zijn hele persoonlijkheid en schrijverschap op is gestoeld. ‘Alleen Kongo is mijn echte leven geweest, al wat daarvóór is gebeurd, is totaal onbelangrijk en wat nà Kongo kwam, is de uitwerking ervan,’ schrijft hij in *Op avontuur*, alsook: ‘Mijn leven als bewust mens is op vierentwintigjarige leeftijd begonnen onder de hete tropenzon. Daarvoor leek ik meer op een volwassen baviaan.’

Zijn Kongo-tijd is voor Geeraerts de maatstaf van alle dingen, en het is dan ook geen toeval dat Geeraerts bijna geen land kan bezoeken of hij herkent er Kongolese zaken in. Als hij met het Nederlandse Camel-team door de Australische bush rijdt moet hij ‘dermate aan Kongo denken’ dat hij zich dertig jaar jonger waant, een roodbruine modderpoel en de witte stapelwolken in het Boliviaanse Amazonegebied brengen eveneens Kongo tot leven, net als de door wormen en wonden geplaagde kinderen die hij in Cuba ziet. Zelfs de Nepalese rijstwijn Tchang die hij in de Himalaya drinkt, herinnert aan ‘gegiste nsesepalmwijn in Kongo’.

Het uur van de wolf

De vrije, ongerepte natuur van Kongo heeft bij Geeraerts het besef vrijgemaakt dat de mens zijn natuurlijke staat zo min mogelijk moet verloochenen. Hoe meer afstand hij neemt van zijn ‘oer-status’, hoe meer hij gecorrumpeerd raakt, met alle negatieve gevolgen van dien. Zijn vaderland België acht Geeraerts om die redenen zo goed als onleefbaar.

Net als bijvoorbeeld Che Guevara en Karl Marx verlangt Geeraerts naar een Revolutie, een Nieuwe Mens (dat is ook wat zijn stukken over Cuba en de Sovjet-Unie zo'n fraaie spanning geeft), maar langs andere wegen. Geeraerts' Nieuwe Mens is

vrij van maatschappelijke structuren (inclusief het socialisme), vrij ook van de kleinburgerlijke behoefte tot zelfbehoud, tot behoud van het eigen bezit. Hij is *vitaal*, maar, aldus Geeraerts in een interview, vitalisme is altijd dubbel. Het is levenshonger maar ook doodsangst. Levenshonger zonder angst voor het moment dat de dood je zal pakken, is zijns inziens niet mogelijk.

Het vraaggesprek dat Geeraerts voor Playboy met drie avonturiers had, bevat een interessante sleutel tot zijn onstilbare avontuurzucht. Tegenover het drietal verklaart hij:

> Voor mij is het avontuur een efficiënt middel om mijn nooit aflatende doodsangst te verdringen. Avontuur is de concentratie in één begrip van alle dingen die ik graag doe: ademen, mijn zintuigen gebruiken om te overleven, genieten van de wilde natuur en de elementen, vuur maken, vissen, jagen, wild besluipen, de minste temperatuurveranderingen lijfelijk ondergaan, me heel alleen wagen in gebieden waar niemand me kan vinden, met het risico dat ik een ongeluk krijg en hulpeloos zal creperen. Het is slechts in de zoge-

naamde beschaving dat ik bijna permanent onderhevig ben aan slechte spanningen, zodat ik steevast vlak voor zonsopgang verstijfd lig te wachten op het Uur van de Wolf, het tijdstip waarop de meeste mensen geboren worden en sterven.

In al Geeraerts' avontuurlijke reisverhalen treffen we derhalve passages aan waarin de auteur zich op een gegeven moment één voelt met de natuur, terug is bij zijn ongecorrumpeerde oorsprong en een zuiverheid bereikt die hij slechts kan vinden in streken die ‘bij wijze van spreken sinds de prehistorie nauwelijks veranderd zijn, en waar het vijfde oerelement, de Stilte, allesoverheersend is en soms duidelijk waarneembaar. Het moment dat de Stilte losbreekt en in je binnenoor begint te suizen als een infrasoon geluid, is er een van intense vreugde’.

Een citaat uit ‘9000 km per auto door Noord-Europa’: ‘Het is een kwestie van bloed en lelijkheid. Na vier dagen niet-scheren zie ik eruit als een misdadiger, mijn huid heeft de goede geur van houtvuren, op mijn handen zitten schrammen, ik hak veel meer hout dan nodig is, zaag een dode boom om die met groot gekraak half in het meer terecht komt, wat een feest.’ Geeraerts is een Romanticus met een grote R. Als hij het toppunt van geluk bereikt vallen er spaanders, of wilde dieren. En hij weet zich gesteund door de Spaanse cultuurfilosoof José Ortega Y Gasset, auteur van het befaamde, tegen de opkomst van de ‘massamens’ gerichte *Opstand der horden*, die schreef: ‘De mens kan de Natuur niet weer binnengaan, tenzij hij tijdelijk in ere herstelt, wat hij nog van het dier in zich heeft. Dit kan hij dan weer alleen bereiken door zich in relatie tot een ander dier te brengen, het wilde dier. De relatie daarmee is het jagen, een nabootsing van het dier’. Geeraerts koos dit citaat als motto voor zijn roman *Jagen.*

Verwording

In de minder avontuurlijke reisverhalen, waar Geeraerts de extase van het één zijn met de natuur wordt onthouden, heeft hij een des te scherper oog voor de corruptie en verwording die hij overal aantreft. ‘Wij westerlingen van het blanke ras zijn verzwakt, verziekt door wit brood, bange moeders, hormonenvlees, chemische groenten, antibiotica, koekjes, papjes, zalfjes voor dit en voor dat, alcohol, nicotine, centrale verwarming, slechte lucht, slecht water, dode aarde, middelmatige films, middelmatige muziek, middelmatig onderwijs, frigide wijven, zelfgenoegzame prominenten, de goed geklede, goed gevoerde knechten van het Gouden Kalf en de Woordzwendel.’

Middelmatige muziek... Wanneer Geeraerts wakker wordt in zijn koude slaapzak is dat uiteraard niet onder de begeleidende klanken van Rita Corita die over vergezette koffie zingt. Nee, in zijn verbeelding hoort hij het *Reiterquartet* van Haydn, Schuberts *Der Tod und dat Mädchen*, Mozarts *Don Giovanni* (‘Reich mir die Hand, mein Leben, komm auf mein Schloss mit mir’) of op zijn minst *Summer Time* van Gershwin. Toch is Jef-de-Natuurmens soms niet te beroerd enige zelfspot in zijn reisverhalen toe te laten: ‘Ik neem de dagelijkse dosis ginseng, de tarwekiemolie, de zeealgen. De

Sherpa's vinden dat nogal raar, al die pillen, druppeltjes en drankjes.' Tja, die eten nu eenmaal doorgaans rauwe Yetibiefstuk; puur natuur.

Het is ook kenmerkend voor Geeraerts' wereldbeeld dat hij seksuele remmingen of anderszins onvolmaakte seks ('frigide wijven') als een typisch westers verschijnsel beschouwt. Een bereisd mens als hij weet ongetwijfeld beter, maar Geeraerts wìl klaarblijkelijk niet beter weten. Het blootleggen van de zwakke punten van regimes die in principe zijn sympathie hebben of hadden, brengt hij nog wel op. Maar zodra het over de kern van zijn thematiek gaat - de corrumperende beschaving versus het zuiverende oerleven - observeert hij slechts wat in zijn kraam te pas komt. Eens temeer wordt duidelijk waarom hij de roman verkiest boven de journalistieke vorm.

Veel effectiever dan de hierboven geciteerde drammerige scheldkannonade op de beschaving - die helaas met grote regelmaat en in allerlei toonaarden terugkeert in Geeraerts' reisboeken, en niet alleen daar - wordt zijn aanklacht tegen de westerse levenswijze wan-

neer de woede overslaat in ironie. In het fraaie slot van ‘9000 km per auto door Noord-Europa’ bijvoorbeeld. Hierin karikaturaliseert hij het burgermansleven zodanig dat er een humoristisch effect ontstaat, wat de verteerbaarheid van zijn boodschap danig ten goede komt. De metafoor van de brave burgerman die in de open haard een paar houtblokken doet vlamvatten, en zo op aangepaste wijze uiting geeft aan het laatste restje Oermens dat hij nog in zich heeft, is treffend en inzichtelijk, ook voor wie Geeraerts' visie niet deelt.

Oever Uganik Lake (Alaska) op berenjacht, 1980

Erotisch behang

Typerend voor de avontuurlijke reisverhalen van Geeraerts is dat er een *Us and Them*-gevoel ontstaat. *Us* dat zijn de echte reizigers, de avonturiers en vitalisten die nog niet gecorrumpeerd zijn door wat bij Geeraerts doorgaans ‘de zogenaamde beschaving’ heet. Deze vitalisten herkennen elkaar onmiddellijk als ze elkaar zien, en er ontstaat direct een vanzelfsprekende broederschap. Als Geeraerts de drie avonturiers interviewt constateert hij:

> Ondanks het leeftijdsverschil van respectievelijk 28, 20 en 8 jaar, was het alsof we elkaar al sinds lang kenden. We hadden bij wijze van spreken maar een half woord nodig om elkaar te begrijpen. Ik was dan ook niet weinig trots toen Max me vroeg of ik geen zin had om enkele parachutesprongen te maken, en vooral toen Joost op staande voet bereid bleek om samen met mij een survivaltocht te maken in Alaska.

En na een rivierbad met de Nederlandse deelnemers aan de rally om de Camel Trophy: ‘we laten ons spiernaakt opdrogen, kijken goed-

keurend naar elkaars geslacht en besluiten ons min of meer terug te trekken om te kakken.'

De buitenstaanders, de *Them*, die niets van echt reizen begrijpen en zich veel te veel verlaten op de verworvenheden van 'de zogenaamde beschaving', krijgen er bij Geeraerts echter stevig van langs. 'De joden zijn erbij. Ze stellen vrij stomme vragen: hoe ver het nog is, hoe laat we zullen aankomen enzovoort. Typische beschavingsziekte. Alles meten. De antwoorden die ze krijgen zijn zoals van de negers in Kongo: not many far sar, we go up and down sar.' Let wel, deze passage staat in een dagboekfragment, waarboven we lezen: 'Donderdag 18 oktober 1973. Plaats: Lamosangu. Hoogte: 750 m. Temperatuur: 27 graden Celsius. Tijd: 11 uur.' Beschavingsziekte. Alles willen meten. *Us* en *Them* worden door Geeraerts niet met geheel gelijke maatstaven beoordeeld.

Voor vrouwen is in Geeraerts' broederbond uiteraard geen plaats. Zij vormen een soort erotisch behang in zijn reisverhalen, waaraan hij en zijn kameraden af en toe met wellust denken terwijl ze bezig is iets écht belangrijks te doen. De vrouwen die Geeraerts onderweg ontmoet worden ook vrijwel altijd in seksuele termen geduid, waarbij er grofweg twee categorieën bestaan: mooi/geil en lelijk/frigide. Wanneer twee Engelse meisjes in de Himalaya zijn aanbod om hulp afwijzen, lijdt het voor Geeraerts weinig twijfel dat het tweetal reuze lesbisch is. Vrouwen heten in zijn verhalen overigens meestal 'vrouwtjes', 'grieten', 'grietjes', 'wijven' of 'wijfjes', en ze moeten Geeraerts niet aan zijn kop komen zeuren over inhoudelijke zaken, 'daar ik met vrouwen ongaarne diskussieer over politieke problemen omdat vrouwen meestal de zaken te emotioneel benaderen (Kinderen, Kerk, Keuken)...'

Soms gaat hij in zijn, laten we zeggen, eendimensionale benadering van het verschijnsel vrouw, nog een stap verder, zoals wanneer hij in Australië een Aboriginal-meisje ontmoet: 'Ik boog me voorover en fluisterde: "*What's your name?*" Ze keek me recht in het gezicht, zei: "*Mathybarr*" en gaf me vastberaden een balpen. Overweldigd door tederheid en heimwee naar jeugd en schoonheid schreef ik in een gekke impuls: *"For Mathybarr, my Egyptian Princess, my little slave girl".*'

Broederbond

In zijn visie op de natuur en op de medemens lijkt Geeraerts nog het meest op Ernest Hemingway, ook al iemand die zijn buitenlandse avonturen niet in reisboeken verwerkte, maar in zijn fictiewerk (bijna al Hemingways romans en verhalen zijn buiten de Verenigde Staten gesitueerd). Geeraerts noemt de Amerikaanse auteur dan ook in een van zijn reisverhalen 'mijn broeder', en verwijst graag naar Hemingways jachtverhalen. Het verslag van Geeraerts' allerlaatste berejacht in 'Afspraak met een beer' uit *Op avontuur* lijkt zelfs een nauwelijks verhulde ode aan Hemingways meesterlijke *The Old Man and the Sea*, dat de laatste heroïsche expeditie van de oude visser Santiago beschrijft.

Voor Hemingway was de Eerste Wereldoorlog wat voor Geeraerts de Kongolese wildernis was. Hij kwam eruit tevoorschijn met een veranderd mens- en wereldbeeld. Zijn visie op het leven als een eeuwige strijd, vuurde in hem de constante behoefte aan vergetelheid te zoeken in primaire emoties. In zijn eerste roman, *The Sun Also*

Rises, laat Hemingway zijn hoofdpersoon Jake Barnes op een gegeven moment van het gecorrumpeerde Parijs naar de bergen nabij Pamplona trekken, en daar in een bergrivier op forel vissen. De pure eenvoud van deze vistrip ervaart Jake als een vorm van grote zuiverheid.

Later verplaatst het toneel zich naar Pamplona zelf, waar Jake het jaarlijkse stierenvechten bijwoont. Een sleutelwoord wordt daar het begrip *afficionado*, dat oorspronkelijk van toepassing is op hen die van stierenvechten houden en er veel van weten. Ook Jake wordt als *afficionado* herkend, en opgenomen in een soort broederbond. In de roman krijgt het begrip *afficionado* echter een bredere betekenis: het is van toepassing op mannen die zich op oerbezigheden richten als jagen, vissen, boksen en stierenvechten; mannen die, als het even kan, de oorlog hebben meegemaakt. Anderen zijn buitenstaanders, slappelingen, gecorrumpeerden. *Us and Them.*

Zelfmoord

Jef Geeraerts in de Himalaya, 1973

Ook Hemingway was gefascineerd door het gevaar, de dood, zoals onder andere blijkt uit het autobiografische verslag van zijn eerste safari in Kenia, *The Green Hills of Africa*, en zijn studie van het stierenvechten, *Death in the Afternoon.* In een passage die om redenen van piëteit tegenover zijn moeder uit de uiteindelijke versie van *The Green Hills of Africa* verdween, schreef Hemingway: ‘My father was a coward. He shot himself without necessity. At least I thought so. I had gone through it myself until I figured it in my head. I knew that it was to be a coward and what it was to cease being a coward. *Now, truly, in actual danger I felt a clean feeling as in a shower.* [mijn cursivering, hb] Of course it was easy now. That was because I no longer cared what happened. I knew it was better to live so that if you died you had done everything that you could do about your work and your enjoy-

ment of life up to that minute, reconciling the two, which is very difficult.'

Aan inconsistenties, waarop men Geeraerts soms kan betrappen, ontkwam ook Hemingway niet altijd. Soms waren die inconsistenties van een bittere ironie. Zesentwintig jaar nadat hij zijn vader vanwege diens zelfmoord een lafaard had genoemd, zou Hemingway zelf de dubbele loop van zijn Boss jachtgeweer tegen zijn voorhoofd zetten, en beide trekkers overhalen.

Zowel bij Hemingway als bij Geeraerts heeft het volgen van een avontuurlijke, risicovolle macho-levensstijl, waarbij doodsangst en doodsdrift noodzakelijk naast elkaar bestaan, de functie van een plaatsvervangende religie. Voor Hemingway had de Eerste Wereldoorlog een einde gemaakt aan alle idealen en illusies. Voor Geeaerts is het katholicisme en het Christendom waarin hij opgroeide, het symbool van de corruptie van de westerse samenleving.

Een nieuwe jungle

Over de toekomst lijkt Geeraerts weinig optimistisch, getuige zijn opmerkingen over de Belgische jeugd, wier spieren er deplorabel voor zouden staan vanwege het theoretisch onderwijs, het chemisch voedsel en de weigerachtige houding van de verwende jeugd tegen iedere vorm van inspanning. Zelf ondervindt Geeraerts dat telkens weer als hij met zijn jeugdige neef tochten door de Hoge Vennen in de Ardennen maakt: 'Zonder kompas de weg terug vinden in het bos, dat kan hij niet. Door het water lopen zonder natte voeten te krijgen, ook dat krijgt hij niet voor elkaar. Ik begrijp het wel. We leven in een risicoloze staat. De generatie van nu kent de harde kanten van het leven niet meer.'

Misschien heeft Geeraerts gelijk. Misschien ook is hij door zijn Kongo-vorming blind geworden voor het ontstaan van een nieuwe jungle, waarin het gevaar niet afkomstig is van grizzlyberen en bosbuffels, waarin niet gangreen en bergziekte bedreigingen vormen, waarin het niet de oerwouden en Himalaya-toppen zijn die bedwongen moeten worden. Geeraerts is door Kongo gevormd, maar wie in Kongo wil overleven heeft andere vaardigheden nodig dan wie zich staande moet houden in de verstedelijkte westerse samenleving van de late twintigste eeuw. Het is nog maar de vraag in hoeverre die minder hard is dan de 'oermaatschappij'.

In al hun rauwheid en heroïek ademen Geeraerts' reisverhalen vooral een sfeer van nostalgie naar een wereld die langzaam maar zeker aan het verdwijnen is, en naar een tijdperk dat nooit meer terugkeert. En Jef Geeraerts weet het. In het meest recente (1991) reisverhaal uit *Op avontuur*, heel typerend 'Compañeros' geheten, mijmert hij:

> Langzaam, langzaam bekruipt me de gevreesde nostalgie naar verloren momenten uit het verleden. De tijd toen ik jong en onsterfelijk was en naar believen de Klok stil kon leggen. Ik bevind me nu op een punt waar ik niets nieuws meer kan beleven, omdat ik alles al eerder heb beleefd. Er resten mij alleen droom, herinnering en fantasie.

Eric Slot

De ziekte die België heet

Over de politiek in de misdaadromans van Jef Geeraerts

Hersenen zijn eetbaar, dus ook die van Jef Geeraerts. In een pan gebakken met wat boter, peper en een beetje citroen. Bij wijze van spreken wordt de 'nootvormige kwab water en proteïne van plusminus twaalfhonderd gram' die in de schedel van deze Belgische misdaadauteur huist, jaarlijks per plakje opgediend - voorzien van een omslag en de kwalificatie 'misdaadroman'.

Het zijn geen gewone misdaadromans, waarin de auteur in het begin een lijk neerlegt en aan het eind de dader te voorschijn tovert. In de meeste van zijn misdaadromans brengt Geeraerts zuiver-criminele dossiers onder in een ruimere, politieke context. De misdaden die gepleegd worden vormen één organisch geheel met het politieke bestel dat België heet, ze zijn er onlosmakelijk mee verbonden. Zijn boeken zijn communicerende vaten waarin de misdaden politiek van aard zijn en de politiek een misdadig karakter heeft. De vraag die de lezer bezighoudt, is hoe fictief de misdaden zijn die Geeraerts beschrijft en *dus* hoe fictief het politieke bestel is dat hij schildert. Met andere woorden: hoe paranoïde is Geeraerts? 'Ik vind dat je in een thriller de paranoia van het gewone dagelijkse leven moet kondenseren in een verscherpte paranoia.'

Dat laatste - het feit dat de door hem beschreven conspiraties de vrucht zijn van *gecreëerde* paranoia - was voor Martin van Amerongen reden Geeraerts in Vrij Nederland te vergelijken met Willem Oltmans, 'met dat verschil dat Oltmans, zoals bekend, geen behoorlijke zin op papier kan krijgen, terwijl Geeraerts een redelijk tot goed stilist is'.

Er is nog een verschil: Geeraerts krijgt nog wel eens gelijk.

Ik weet niet of Geeraerts een fantasievol man is (zelf zegt hij van niet), maar een eventueel gebrek aan fantasie is geen onoverkomelijk probleem als je België als decor hebt. Geeraerts heeft voor de misdaadliteratuur gekozen omdat het genre hem in staat stelt zijn visie op België te geven. Die is bepaald niet positief.

De oude droom

In *De Trap* (1984) laat Geeraerts eerstaangewezen commissaris voor Gerechtelijke Opdrachten Eric Vincke en agent-inspecteur Freddy Verstuyft naar Tenerife afreizen, eigenlijk alleen maar om Vincke aan een buitenlander te kunnen laten uitleggen in welk een merkwaardig land hij woont:

> Het is tegenwoordig in België een nogal merkwaardige situatie,' begon hij aarzelend, 'eerst en vooral hebben we een centrale regering die een conservatieve koers vaart in navolging van Reagan en Thather, maar uiteraard op kleinere schaal. En dan hebben we nog drie federale regeringen, Vlaanderen, Wallonië en Brussel, een voor een bijgestaan door hun representatieve ambtenarenkorps, die zorgen voor een chaos als nooit tevoren in onze vaderlandse geschiedenis is waargenomen. Zo komt het dat België waarschijnlijk het enige land ter wereld van die geringe

oppervlakte is met vijfenzestig ministers, waaronder drie ministers van Financiën, verdubbelde universiteiten, verdubbelde cultuurinstellingen en onderwijsnetten, verdubbelde radio- en tv-stations, een buitenlandse schuld die we afbetalen door nieuwe leningen aan te gaan, een energiebeleid dat er geen is, een kleine groep rijken die dankzij fiscale amnestie alsmaar rijker worden, stijgende werkloosheid, een zieltogende industrie, twee bevolkingsgroepen die elkaar niet eens kunnen verstaan, een koninkrijk op federale basis, jawel, en een neo-liberale makelaarsclub die haar oude droom bezig is te verwezenlijken: de terugkeer naar negentiende-eeuwse situaties...'

Nadat Vincke nog heeft gememoreerd dat België een land is dat een zeemacht heeft met twee admiraals maar zonder één kruiser, besluit hij: ‘De Nederlanders, zelf bewoners van een klein land, lachen er zich rot om.’

En dan is *De trap* nog Geeraerts' minst politieke roman.

Maar het feit dat ambtenaren dubbel, en politici slecht werk verrichten, betekent nog niet dat ze corrupt zijn. Althans, niet noodzakelijkerwijs. En het feit dat België een veel hoger aantal politieagenten per honderd inwoners heeft dan bijvoorbeeld Nederland, betekent niet dat België een politiestaat is met de rijkswacht (die in het werk van Geeraerts een cruciale rol speelt) als een machtige staat binnen een staat. Althans, niet per sé.

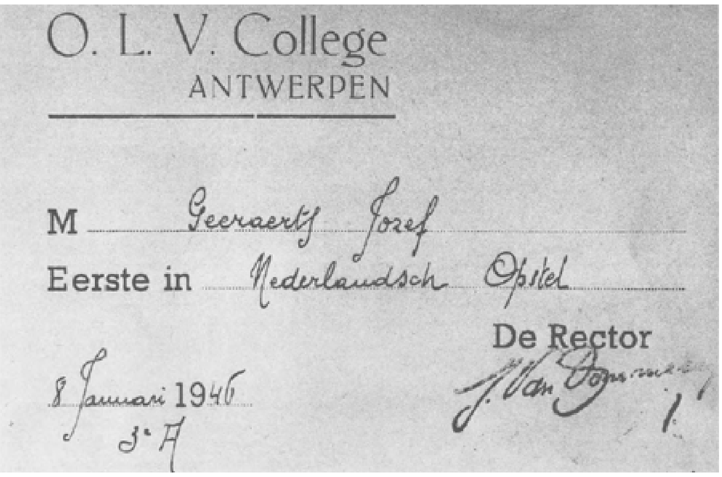
(foto: Koos Hageraats)

Er is echter ook een andere samenvatting van België mogelijk dan de samenvatting die Vincke opdreunt: brandstichting in redactielokalen, ontvoeringen, verdwenen en gemankeerde politiedossiers, seksuele escapades en naaktfuiven met minderjarigen, moord-eskaders, geplande staatsgrepen, corruptie aan de top en chantage op het hoogste niveau, overvallen op geldtransporten, drugssmokkel in diepvriesvlees, geënsceneerde zelfmoorden... Misdaden met een politiek tintje. Met extreem-rechtse ambtenaren, politici en rijkswachters in een dubieuze hoofdrol.

Extreem-rechts

Onlangs verscheen in NRC Handelsblad onder de kop ‘Belg met oorlogsverleden kon zelfs senator worden’ een artikel waarin Luc Huyse en Kris Hoflack (beiden werkzaam op het Instituut Recht en Samenleving van de Katholieke Universiteit Leuven) het verschil in omgang vlak na de Tweede Wereldoorlog met ‘foute’ vaderlanders be-

schrijven. Volgens Huyse en Hoflack werd in Nederland de discussie over de bestraffing van oorlogsmisdadigers vrijwel onmiddellijk uit de openbaarheid gelicht: collaborateurs werden al snel als gewone delinquenten beschouwd en dienovereenkomstig behandeld, met dat verschil dat politieke functies voor hen niet toegankelijk waren. De zuivering kwam hier niet op de politieke agenda (behoudens op die van de communisten, maar die werden door de Koude Oorlog snel geïsoleerd). In België kwam de kwestie wèl op de politieke agenda. Zuivering betekende daar vooral afrekening tussen de elites die al vóór de oorlog met elkaar slag hadden geleverd. De Nieuwe Orde-bewegingen waren toen geduchte rivalen van de drie traditionele politieke partijen (katholieken, socialisten en liberalen). Voor de oorlog kregen de Nieuwe Ordebewegingen in België veel meer stemmen dan de NSB en aanverwante partijen in Nederland. Bij de parlementsverkiezingen van 1936 haalden de VNV en Rex (respectievelijk de Vlaamse en Waalse aanhanger van het autoritair gedachtengoed) 16 en 21 kamerzetels. Beide bewegingen waren er bovendien in geslaagd om op gemeentelijk niveau in het politieke leven èn in het verenigingsleven een plaats te veroveren.


O. L. V. College
ANTWERPEN

M Geeraerts Jozef
Eerste in Nederlandsch Opstel
De Rector
8 Januari 1946
3e A

Na de bevrijding sloegen de traditionele partijen hard terug. Althans, aanvankelijk. Eén jaar na de bevrijding werd de zuivering opnieuw de inzet van een strijd, maar dit keer een strijd tussen de traditionele partijen onderling. Rechts, de katholieke partij, geloofde in de mogelijkheid om in het parlement een absolute meerderheid te verwerven. Zij had daarvoor wel de steun nodig van de stemgerechtigde familieleden van collaborateurs (die zelf aanvankelijk voor het leven van al hun politieke en burgerlijke rechten waren ontdaan). Daarom ging zij pleiten voor strafvermindering en herstel van rechten voor de ‘slachtoffers’ van de repressie (ik citeer hier letterlijk Huyse en Hoflack).

De andere partijen (socialisten, liberalen en communisten) zagen echter een blijvende verbanning van de ‘incivieken’ (de onvaderlandse Belgen) als een geschikt middel om de katholieke partij de pas af te snijden. Dat

leidde tot een verregaande politisering van de hele kwestie, een ontwikkeling waarvan de gevolgen tot op vandaag voelbaar zijn.

In België stonden en staan niet individuen ter discussie, maar hele bevolkingsgroepen (katholieken en vrijzinnigen, Vlamingen en Walen, socialisten en christen-democraten). Individuen - aldus Huyse en Hoflack - worden vrijwel altijd ongemoeid gelaten. Notoire Oostfrontstrijders hebben probleemloos als senator of volksvertegenwoordiger gefungeerd. Een politicus als Hugo Schiltz, die als jongeling in de oorlog in de collaboratie terechtkwam, kon op deze manier ongestoord Minister van Begroting worden. En iemand als Fernand Beaurir, die zijn carrière bij de Rijkswacht begon in 1942 onder toeziend oog van de Duitsers, bracht het tot generaal bij diezelfde Rijkswacht. Hij was in die functie de hoogste baas ten tijde van de Cellules Communistes Combattantes (CCC) en de Bende van Nijvel (NRC Handelsblad, 13 mei 1993).

Extreem-rechts binnen de christen-democratische partijen in België (het Vlaamse CVP en het Waalse PSC) én de Rijkswacht is het voornaamste objectief in de politiek meest uitgesproken romans van Geeraerts: *Drugs* (1983), *De zaak Alzheimer* (1985), *Het Sigmaplan* (1986) en *Het Rashomon-complex* (1992). Geeraerts baseert zich in die boeken op de werkelijkheid, dat wil zeggen: op zíjn visie van de werkelijkheid. Vervolgens schetst hij op basis van die visie een toekomstbeeld van de werkelijkheid.

Deze werkwijze leverde hem de nodige kritiek op. Critici wezen op het overdreven sombere karakter van Geeraerts' toekomstbeeld van België, zonder zich daarbij (voldoende) af te vragen of Geeraerts' interpretatie van de werkelijkheid waarop dat toekomstbeeld was gebaseerd, in essentie misschien wel juist was.

Staatsgreep

In *Drugs* beramen hoge militairen, rijkswachters en politici een rechtse staatsgreep die wordt gefinancierd door onder meer de handel in drugs. In *Drugs* haakt Geeraerts in op de geruchtmakende zaak-François. Deze hoge officier van de Rijkswacht en hoofd van het Nationaal Bureau voor Drugs was de perken van de wettelijkheid zóver te buiten gegaan dat een van zijn ondergeschikten een klacht tegen hem indiende bij het gerecht. Kapitein-commandant François werd weliswaar veroordeeld (wegens handel in drugs), maar hoefde zijn gevangenisstraf niet uit te zitten en bleef zelfs deel uit maken van de Rijkswacht. 'Tijdens het proces' - aldus de tekst op de achterflap - 'kwamen allerlei onverkwikkelijke affaires aan het licht, waarvan het centrum zich in hoge politieke kringen bevond. Volgens goede Belgische gewoonte werden deze belangrijke elementen achter gesloten deuren behandeld en geheim gehouden. Dat drugshandel en politiek één connectie vormden, bleek duidelijk.'

Een staatsgreep in België? Het klinkt lichtjes ridicuul.

In het weekblad *Humo* verscheen in juni 1983 - het jaar waarin *Drugs* verscheen - van de hand van Jef Coeck en Jan Cappelle een reeks artikelen over de Rijkswacht, waarin de auteurs zich afvroegen of de ondemocratische structuur en het ongecontroleerde doen en laten van de Rijkswacht geen aanleiding tot gevaarlijke avonturen zouden kunnen geven.

(De Rijkswacht kan ongecontroleerd doen en laten wat ze wil, omdat de dienst zichzelf controleert. De controlerapporten die het korps schrijft, blijven vijftig jaar geheim - ook voor de volksvertegenwoordiging. Als er in het parlement al vragen worden gesteld, dan schrijft de Rijkswacht zelf het antwoord. De minister leest het voor.)

In *De Bende & Co* citeert de journalist Hugo Gijsels zijn Humo-collega's: 'Niet dat we elke nacht in angst en bevend wakker worden vanwege het putchistische gevaar. Niet dat we geloven in het grote complot. Niet dat we het handvol tuig van nu willen vergelijken met de drommen tuig van 1936. Maar in dat jaar heeft wél de fascistische Rex-partij samen met de Rijkswacht-leiding een putch geprobeerd. Niet dat we de Rijkswacht van nu willen vergelijken met de Rijkswacht van toen. *Nu is ze veel sterker.* (cursivering van mij, E.S.).'

Het bleken profetische woorden. Op dat moment was er nog geen sprake van de Bende

van Nijvel. Die verzamelnaam voor een bepaald soort verschrikkelijke en vooral ook ongrijpbare terreur zou pas vier maanden later ontstaan.

Zes jaar later, op 9 november 1989, verscheen voor de parlementaire onderzoekscommissie (de zogenaamde Bendecommissie), die het onderzoek naar de Bende van Nijvel moest stroomlijnen, de getuige Herman Vernaillen. Deze Rijkswachtofficier vertelde in de marge van zijn getuigenis in de zaak-François over een tipgever die hem had ingelicht over een plan tot staatsgreep.

Het draaide om de Group G, een op nazi-leest geschoeide geheime organisatie binnen de Rijkswacht, geleid door kopstukken van de extreem-rechtse organisatie *Front de la Jeunesse.* Het bestaan van Group G is bewezen. De Group G zou vanaf 1975 hebben gewerkt aan een plan tot staatsgreep.

Om België klaar te stomen voor een autoritair regiem was een plan uitgewerkt om het land te destabiliseren. Enerzijds door 'een luik terrorisme' (de aanslagen door de CCC) en anderzijds door 'een luik banditisme' (de aanslagen door de Bende van Nijvel), aldus een getuige.

De uiteindelijke coup zou de macht in handen moeten spelen van het *Centre Politique des Indépendants et Cadres Chrétiens*, het CEPIC, de in 1981 opgedoekte extreem-rechtse vleugel van de Franstalige christen-democratische PSC. In die periode was Paul vanden Boeynants minister van Landsverdediging én voorzitter van het CEPIC.

De tipgever van Vernaillen - de Brusselse bankier Léon Finné - noemde als een van de betrokkenen bij het plan tot een staatsgreep een ex-minister: Paul vanden Boeynants, en enkele hoge Rijkswachtofficieren, waaronder generaal Fernand Beaurir (de man die in 1942 zijn carrière bij de Rijkswacht begon). Finné kan het verhaal overigens niet meer navertellen: hij werd in 1985 bij de overval op het Delhaize-warenhuis in Overijse door de Bende van Nijvel vakkundig geëxecuteerd.

Finné was lid van de CEPIC, evenals Elise Dewit en haar gezel Jacques Fourez, een zakenman met bindingen met het financiële milieu rond Vanden Boeynants. Beiden werden al eerder - in september 1983 - door de Bende van Nijvel bij een overval vermoord, de overval op Colruyt in Nijvel (die de bende haar naam gaf).

Een ander slachtoffer van de Bende van Nijvel was de uitbater van restaurant Le Trois Canards, Jacques van Camp. Het restaurant van Van Camp, die lid was van de CEPIC, was een geliefkoosde pleisterplaats van Vanden Boeynants en Rijkswachtgeneraal Beaurir.

Een ijskoud man

Het is niet zo interessant of de staatsgreep in *Drugs* zich op exact dezelfde wijze voltrekt als de Group G voor ogen stond. Interessant is alleen dat de constatering van Geeraerts (namelijk dat extreem-rechts binnen de Rijkswacht de mogelijkheden én de mentaliteit heeft een staatsgreep te plegen, daarbij gesteund door de extreem-rechtse vleugel van de PSC) niet - althans, niet alleen - op een angstneurose aan de kant van de auteur is terug te voeren. En het is ook niet zo interessant of de koning zo'n staatsgreep zou goedkeuren; interessanter is of hij er de mentaliteit voor heeft.

In 1984 rechtvaardigde Geeraerts zijn beeld van het weinig democratische karakter van de koning tegenover Vrij Nederland nog met de opmerking: ‘Het zit in zijn bloed. Het zit toch in zijn geest! Waarom zou Boudewijn *anders* zijn’ (dan zijn vader Leopold III). ‘Hij is verre van halfzacht. Het is geen zacht ei. Hij is een ijskoud man. IJskoud! Zijn vader had nog kloten. Maar *hij* is ijskoud.’

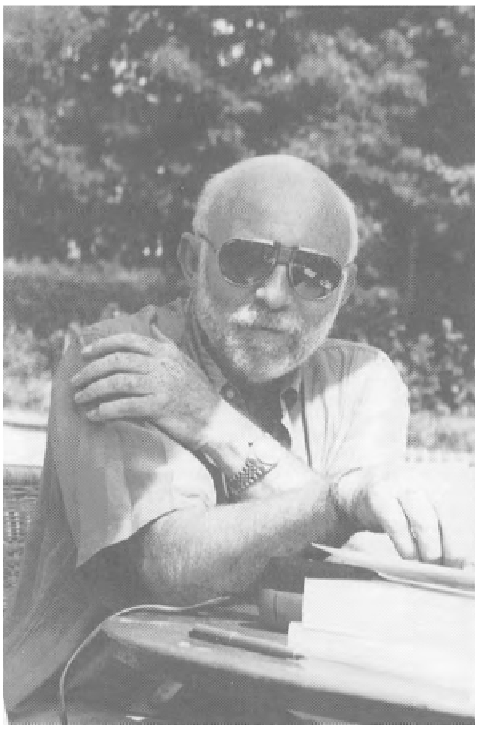
Een paar jaar later treedt diezelfde koning Boudewijn een dag terug om op die manier niet zijn handtekening te hoeven zetten onder de nieuwe abortuswet. Sindsdien hoeft Geeraerts alleen maar op deze tweede Koningskwestie te wijzen om 's mans gebrek aan interesse in de spelregels van een democratie aan te geven.

‘Kijk naar de koning, wat die zich kan permitteren. En het ontstellende is dat zijn populariteit door dat aftreden niet verminderd is. Er zijn veel Vlamingen die het een sympathiek gebaar vonden. Dat wijst toch op een ongelooflijke politieke onvolwassenheid van het Vlaamse volk. Zij zien gewoon niet in dat hij

als monarch zijn plichten totaal aan zijn voeten heeft gelapt. Als hij was afgetreden, ja, dan had ik respect voor hem kunnen opbrengen. Maar hij wou koninske blijven spelen hè. En iedereen slikte dat.'

Geheimhouding

Ook het democratisch gehalte van oud-premier Wilfried Martens is volgens Geeraerts niet echt hoog.



(foto: Koos Hageraats)

In juni van dit jaar onthulde de Belgische publicist Hugo de Winter dat in het woonhuis van de Belgische Minister van Staat, Arthur Gilson, tien jaar lang de politiek van België werd bepaald. In zijn boek *De strijd om de 16* (waarvan het Belgische weekblad Knack een voorpublikatie bracht) bericht De Winter dat in het diepste geheim toppolitici van de Vlaamse christen-democratische CVP en haar Waalse zusterpartij PSC in de woonplaats van Gilson (Zevenborre) bijeenkwamen om delicate politieke kwesties te bespreken 'en op te lossen'. Op zich is hier niets aan de hand natuurlijk, waarom zou je een conferentieoord afhuren om met gelijkgestemden te overleggen als je beschikt over een gratis onderkomen gelegen in het idyllische dal tussen Sint-Genesius-Rode en Eigenbrakel?

Maar de reactie van oudpremier Martens op de onthulling van het Geheim van Zevenborre doet vermoeden dat het toch niet helemaal in de haak was. 'Zij die deze gesprekken hebben onthuld, dragen een zware verantwoordelijkheid tegenover het land,' aldus de ex-premier. 'Veel van wat ik heb moeten doen als eerste minister, heb ik slechts kunnen doen dank zij de bijeenkomsten bij Gilson. Als dat bekend

wordt, dan is er politiek niets meer mogelijk in dit land.' En: 'Reeds sedert tien jaar werd hierover nooit iets bekend gemaakt. Tal van zaken

werden daar geregeld. Dat ze toch uitlekken, wijst op een verloedering van de politiek.'

Martens zet hier de democratische code op z'n kop, concludeerde Knack terecht: politiek is bij onze zuiderburen alleen mogelijk als ze in het geheim wordt gevoerd. Geheimhouding staat in België kennelijk gelijk aan integriteit. Openbaarheid is er verwerpelijk.

In de tijd dat Martens vanuit de studeerkamer van Gilson het land bestuurde, verscheen *De zaak Alzheimer* (1985). Daarin wordt een aantal prominente Belgen vermoord. Eén van hen is de zoon van een christen-democratisch Minister van Staat, 'een ex-minister in zeer uiteenlopende departementen plus beheerder van maatschappijen behorende tot de kopstukken in de rechtervleugel van de Christelijke Volkspartij' die als een spin in een web vele touwtjes in handen houdt (de opsomming van functies kost Geeraerts een hele pagina) en de eer heeft tot de zogenaamde Raad der Wijzen te behoren, een uit oude mannen samengesteld orgaan, 'dat in zogenaamde noodomstandigheden, de belangen vertegenwoordigt van het Hof, de bankwereld en de bezittende klasse'. Met enige regelmaat stelt hij zijn kasteeltje als verzamelplaats voor gelijkgezinden ter beschikking.

Voor wie wil is in de Minister van Staat in *De zaak Alzheimer* Paul vanden Boeynants te herkennen, gewezen premier en ex-minister van Defensie. Getuigen brachten 'Le Crocodile' (zoals zijn bijnaam luidt) in verband met 'plannen tot een staatsgreep, drugshandel, de Bende van Nijvel, de neo-nazi-militie Westland New Post (WNP), smeergeld bij gigantische legerbestellingen, de oprichting van een parallelle, illegale inlichtingendienst, destabilisatie van de staat, enzovoort' (Hugo Gijsels: *Het Leugenpaleis van VdB*).

Paul Etienne François Henri vanden Boeynants speelde al eerder een rol in een van de boeken Geeraerts, al heet hij in *Drugs* Jean-Paul Mertens (tussen neus en lippen door noemt Geeraerts in dat boek ook nog even Paul Vanden Boeynants bij naam, waarschijnlijk om gerechtelijke stappen van diens kant - die hij naar bekend snel zet - te voorkomen). Rijkswachter/drugshandelaar François smokkelde zijn waar onder meer in diepgevroren vlees dat met wagens van de firma Boucheries Ghysels werd vervoerd. Belangrijkste aandeelhouder én afgevaardigd bestuurder in Boucheries Ghysels: Paul vanden Boeynants.

De Bende van Nijvel

In *Het Sigmaplan* (1986) borduurt Geeraerts voort op zijn eigen theorie over de CCC en de Bende van Nijvel. Die theorie komt erop neer dat de acties van de CCC niet zijn ontsproten aan het brein van een handvol overmoedige marxistische doordravers, maar aan het illustere brein van de Staatsveiligheid (de Belgische BVD). Doel van de hele onderneming was een sfeer te scheppen waarin het mogelijk was meer macht en middelen aan de politiediensten en het gerechtsapparaat toe te kennen.

Toen bleek dat de publieke opinie in België nauwelijks onder de indruk was van de aanslagen gepleegd door de CCC, werd besloten naar zwaardere middelen te grijpen: de Bende van Nijvel. De CCC pleegde onder andere aanslagen op

pijpleidingen van de Navo, iets wat de bevolking niet echt raakte. De Bende van Nijvel daarentegen pleegde diverse overvallen op supermarkten waarbij de buit minimaal was maar het aantal dodelijke slachtoffers - 28 - maximaal. Door de terreur op de bevolking te richten, zou de bevolking zelf om versterking van het politieapparaat roepen.

In *Het Sigmaplan* zijn premier Van Sleyne (= Martens: deze is afkomstig uit het Oostvlaamse boerendorp Sleidinge, dat in dialect wordt ingekort tot Sleine) en minister van justitie Lévy (= Jean Gol) op de hoogte van de ware achtergrond van de CCC en de Bende van Nijvel. Geeraerts (in een interview met NRC Handelsblad): 'Ik zal niet beweren dat zij het brein waren, maar ze wisten ervan.'

Maar het waren wel hij en Minister van Justitie Gol die lange tijd de oprichting een parlementaire commissie die het onderzoek naar met name de Bende van Nijvel zou moeten stroomlijnen, hebben tegengehouden. Pas vier jaar nadat verschillende politici om zo'n onderzoekscommissie hadden gevraagd, werd die - in 1989 - ingesteld, zij het met een

sterk afgezwakte opdracht. De politieke verhoudingen waren in 1989 dan ook geheel anders dan vier jaar daarvoor: toen werd het land geregeerd door een rooms-blauwe coalitie (christen-democraten en liberalen), in 1989 regeerde een coalitie van christen-democraten, socialisten en de Volksunie).

Jef Geeraerts bij de woning van Cyriel Buysse (foto: Koos Hageraats)

In de tussentijd was het budget voor de verschillende politiediensten aanzienlijk verhoogd (één van de vermoedelijke doelstellingen achter de terreur van de CCC en de Bende van Nijvel en zeker een van de doelstellingen van het Sigmaplan). Op 7 februari 1986 kondigde de regering Martens aan de twee daarop volgende jaren ruim 7,5 miljard franc extra te spenderen aan de Rijkswacht, de politie en de gerechtelijke politie. Zo werden de transmissie-systemen van de drie politiediensten vernieuwd en op elkaar afgestemd (wat bepaald niet overbodig was: door gebrekkige communicatie tijdens achtervolgingen van de leden van de Bende van Nijvel schoot men voornamelijk op elkaar). Opvallend was echter wel dat vooral de Rijkswacht profijt trok van de verhoging van het budget: die dienst kreeg de beschikking over kogelvrije vesten (waarschijnlijk voor het geval de onderlinge communicatie toch nog te wensen over zou laten), zwaardere wapens en snelle Golf GTI's - nu juist het type wagen waar de leden van de Bende van Nijvel een sterke voorkeur voor hadden.

In feite borduurt Geeraerts in *Het Sigmaplan* voort op wat hij al in *Drugs* beweerde: extreem-rechtse groepen als het *Front de la Jeunesse* willen met behulp van de Rijkswacht de terreur ‘op straat brengen’ en zo het land destabiliseren. Dat de overvallen en diverse moorden die aan de Bende van Nijvel worden toegeschreven door (ex)-Rijkswachters zijn uitgevoerd, blijkt inmiddels uit veel: één van de aanwijzingen - slechts één, wie de overige wil weten leze *De Bende & Co.* - is dat munitie gebruikt bij de overvallen toen alleen door de

anti-terreurgroep Diane (onderdeel van de rijkswacht) werd gebruikt.

De laatste versie van de werkelijkheid

Borduurde Geeraerts in *Het Sigmaplan* voort op *Drugs*, zo is *Het Rashomon-complex* (1992) het vervolg op *Het Sigmaplan.* Het doel van het Sigmaplan was ‘door middel van een snelle terreuractie tegen enkele Belgische regeringsleden een malaise te scheppen, die a) de groeiende verrechtsing van het Belgische staatsapparaat zal bestendigen, en b) de positieve sfeer van de ontwapeningsbesprekingen te Genève zal vertroebelen’.

In *Het Rashomon-complex* brengt Geeraerts de Bende van Nijvel in verband met Opus Dei, een volgens hem verbeterde versie van de Jezuïetenorde die voornamelijk gesteund wordt door rechtse politici, katholiek of niet. De titel verwijst naar een Amerikaanse theorie gebaseerd op een Japanse film getiteld *Rashomon*: de burger is geneigd zich neer te leggen bij de laatst gepresenteerde versie van de werkelijkheid. Die laatste versie komt erop neer dat de Bovenste Zwarte Cirkel (de top van Fatsoenlijk Rechts) sterk beïnvloed wordt door Opus Dei, zodanig dat legaal verkregen overheidsgelden worden doorgesluisd naar Opus Dei.

In *Het Rashomon-complex* staat de verwevenheid van de politieke macht en de magistratuur (en daarmee de verloedering van het gerecht) centraal, met als standaardmachinaties het zoekmaken van dossiers en het wegpromoveren van overheidsdienaren. Het kan allemaal in het land waar de koning lid is van de Opus Dei en prinses Astrid getrouwd is met de neef van de topman van Opus Dei. Geen wonder dat commissaris Vincke en inspecteur Verstuyft er geen vinger achter krijgen.

Legde Vincke in *De trap* (het enige boek waarin Geeraerts in het begin een lijk neerlegt en aan het eind een dader te voorschijn tovert - maar in feite gaat het over echtscheiden in België) tegenover een buitenlander de Belgische situatie uit, in *Double-Face* (1990) doceert hij een FBI-collega de tactiek van extreemrechts: destabilisatie van de samenleving door terreur, meer macht aan de koning, het afschaffen van abortus en echtscheiding - dat alles onder invloed van Opus Dei. ‘Weet je dat koning Boudewijn elke dag de mis leest?’

In datzelfde *Double-Face* lezen we: ‘Ons gerechtsapparaat wordt steeds meer beheerst door politieke machtsverhoudingen en is meer dan ooit het toneel van de strijd tussen ideologische verschillen, waardoor de democratische rechtsbedeling ernstig in gevaar wordt gebracht.’

In *Het Rashomon-complex* schrijft Geeraerts: ‘(...) jarenlange politieke benoemingen in de magistratuur, zelfs al hield die plaag nú op dan nog zitten we voor tenminste twintig jaar opgescheept met een generatie van figuren die de rechtspleging laten afhangen van hun politieke overtuiging - en als je dan bovendien weet door wélk Instituut de conservatieve katholieken onder hen worden geïnfiltreerd...’

Opus Dei!

Het is geen complot meer, maar een *complex.* De concentratie van dubieuze elementen is in *Het Rashomon-complex* aan de hoge kant, maar mocht een fractie van het vertelde de werkelijkheid ook maar enigszins benaderen, dan ziet het er voor

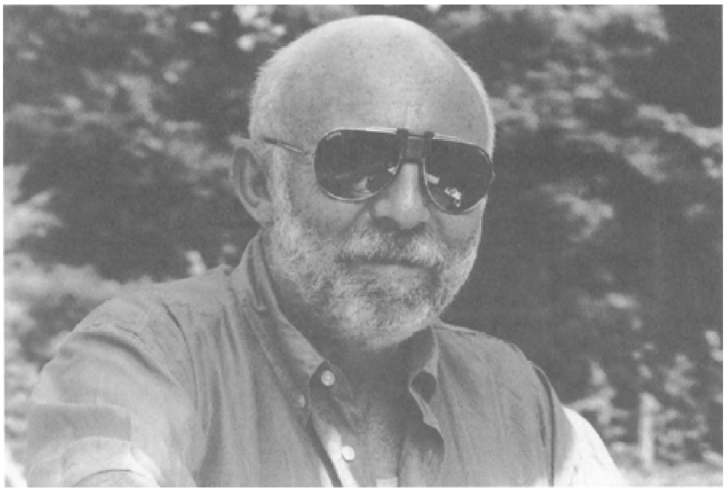
de Belgen niet best uit - en Geeraerts heeft iets te vaak gelijk gekregen om hem af te doen als een paranoïde fantast. (Het Arbitragehof te Brussel lijkt overigens onlangs een klein deukje te hebben geslagen in de Belgische ‘République des Camarades’, zoals het systeem van politieke benoemingen (ofwel het ‘favoritisme’) in de overheidssector wordt genoemd. Dankzij een arrest van het Hof mag partijlidmaatschap bij een aanstelling of promotie in de culturele sector niet meer doorslaggevend zijn. Kortom, het partijlidmaatschap was tot nu toe wèl doorslaggevend. Sterker, het was bij wet - het zogenaamde Cultuurpact - geregeld.)

Prangende vraag

De politieke houding van Geeraerts zoals die in zijn misdaadromans tot uitdrukking komt, is misschien duidelijker te begrenzen door hetgeen hij *niet* aansnijdt: de handel en wandel van de Luikse federatie van de Parti

Socialiste, bijvoorbeeld. In het ‘Parlermo aan de Maas’ (zoals de bijnaam van deze failliete stad luidt) is het de socialistische partij die verstrikt is geraakt in allerlei dubieuze affaires: de - nog steeds niet opgehelderde - moord op Le Parrain ofwel PS-peetvader André Cools, de zaak-Augusta (waarin sprake is van grote bedragen aan smeergeld bedoeld om de levering van helikopters te versoepelen), de raadselachtige mishandeling van PS-parlementariër Alain vander Biest en nog veel meer, met als voorlopig laatste schandaal van formaat de fraude gepleegd met overheidsgeld dat was bestemd voor de herstructurering van het door mijnsluitingen ontredderde Belgisch Limburg. De Socialistische Partij zou - in de persoon van de huidige Minister van Buitenlandse Zaken Willy Claes - hebben geprobeerd om via een ingewikkelde constructie het geld dat bestemd was voor werkloze mijnwerkers, naar de partijkas te sluizen.

Een misdaadroman waarin nu eens niet christen-democraten maar socialisten de corrupte politici zijn, zou ook beter passen bij de stelling van Geeraerts dat België een ziekte is. Hij zou er bovendien mee aantonen dat hij - net als Leopold III - kloten heeft.



Aan de andere kant: uitgeschreven is hij nog lang niet. Een prangende vraag is natuurlijk: hoe lang duurt het voordat bekend wordt dat bendeleider Patrick Haemers, verdacht van tal van overvallen op geldtransporten en de ontvoering van Paul vanden Boeynants, geen zelfmoord heeft gepleegd maar is vermoord - en wel omdat hij net iets te veel vragen zou kunnen beantwoorden. Het getuigenverhoor van Paul vanden Boeynants hoeft in ieder geval na het verscheiden van Haemers geen doorgang meer te vinden. NRC Handelsblad stelde al een van die vragen: ‘Ten tijde van zijn ontvoering was VDB in politieke moeilijkheden; hij zou als minister van defensie hebben geknoeid met legeraankopen. Zou VDB zichzelf hebben laten ontvoeren om de aandacht af te leiden? In de soms bizarre Belgische politieke verhoudingen is dat niet eens ongeloofwaardig.’

Bob Mendes
De schrijver als dissident
Jef Geeraerts en de 'Vlaamse' thriller

'Bestaat er zoiets?' vroeg doctor Emiel Willekens, voorzitter van de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen, toen ik hem door de telefoon naar zijn mening vroeg over Vlaamse misdaadliteratuur.

Ik vertelde hem dat er sinds de Tweede Wereldoorlog een kleine honderdvijftig misdaadboeken van de hand van Vlaamse auteurs in België of in Nederland verschenen zijn. Dat aantal verbaasde hem, vooral omdat hij zich zo direct geen namen, behalve dan die van Geeraerts en Mendes (gelukkig maar), voor de geest kon halen. De beminnelijke doctor in de Germaanse filologie en ere-directeur van de Stedelijke Bibliotheken van Antwerpen, die in een tiental toonaangevende literaire en culturele verenigingen in Vlaanderen meer dan één vinger in de pap heeft, zegt van mening te zijn dat geen enkel genre a priori te verwerpen valt, maar geeft wel toe dat hij in zijn meer dan zeventigjarig bestaan, nog geen enkele Vlaamse misdaadroman heeft gelezen. Honi soit qui mal y pense.

Ook Julien Weverbergh, ex-directeur van uitgeverij Manteau, later van Hadewijch en Houtekiet, tot voor kort literair recensent van *Het Laatste Nieuws/De Nieuwe Gazet*, kon zich in eerste instantie alleen maar de twee reeds genoemde namen herinneren. In voornoemde kranten schreef hij op 28 november 1992 in de wekelijkse boekenpagina een artikel waarin hij de stelling verkondigde dat misdaadromans niet, SF-boeken wél tot de literatuur gerekend mogen worden. Omdat, dixit Weverbergh, in crime-fiction de schrijver op voorhand bepaalt wie de moordenaar is, hoe en door wie de oplossing gebracht zal worden: in échte literatuur ontwikkelt het boek zich in het onderbewuste van de schrijver, die nooit weet waar hij naartoe gaat.

Dat is een weinig steekhoudende theorie van de man, onder wiens directie Geeraerts in 1979 met *Kodiac 58* zijn literaire pen in de criminele inktpot doopte. Hij dient te weten dat er thrillerschrijvers zijn die vanuit de buik schrijven, terwijl er ook auteurs van ontwikkelingsromans zijn, die eerst het einde of de ontknoping van hun roman verzinnen ofwel het aan een al dan niet recent reëel gebeuren ontlenen, en daar naartoe schrijven.

Monika Van Paemel, voorzitster van P.E.N.-Centrum Vlaanderen en met *De vermaledijde vaders* winnares van de driejaarlijkse Staatsprijs, gaf ruiterlijk toe nog geen misdaadroman van Geeraerts gelezen te hebben en heeft het in haar misdaadlectuur niet verder gebracht dan Graham Greenes *The quiet American*, maar ze is wel van oordeel dat ieder goed geschreven boek zijn eigen genre doorbreekt. In strikt vertrouwen, en daarom vertel ik het dus niet verder, deelde ze me mee dat ze de heimelijke wens koestert ooit nog eens een spannende thriller te schrijven.

Persoonlijke voorkeur

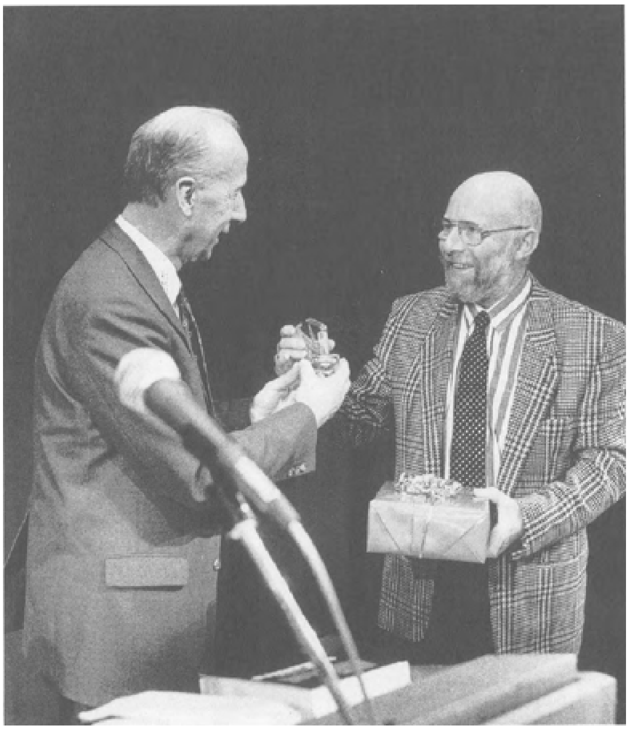
En hoe staat de Vlaamse pers tegenover Vlaamse thrillers? Hoewel *Het Laatste Nieuws* jaarlijks een boek van ondergetekende (én van Thomas Ross) als feuilleton publiceert en in haar boekenrubriek wekelijks een misdaadroman bespreekt, komt de eer nooit (altijd en nooit zijn beide even lang) aan een Vlaming toe. Hier primeert

dus niet de door de krant gevolgde politiek, maar de persoonlijke voorkeur van de recensent.

Het veelgelezen, onafhankelijke weekblad voor radio en televisie Humo of het nieuwsmagazine Knack bespreekt in principe geen misdaadromans. Knack doet dat één keer per jaar om Geeraerts te ‘knakken’ en moet dan in de daarop volgende weken gedogen, dat hij met vlag en wimpel haar eigen top-tien aanvoert.

De groep *Het Nieuwsblad/De Gentenaar* bespreekt wél Vlaamse crime-fictie, maar haar cultureel redacteur Marc Vlaeminck (what's in a name?) gelooft niet dat Vlaamse thrillers een herkenbaar profiel hebben. Al wat er

Vlaams aan is, is dat ze door Vlamingen geschreven worden, stelt hij. Hij heeft het niet zozeer over afwijkend taalgebruik, als wel over herkenbare lokaties en sociale achtergronden. Zou Geeraerts in Spanje wonen, dan zouden zijn rechercheurs Vincke en Verstuyft Madrilenen zijn.



Hoofdcommissaris Blaauw overhandigt Jef Geeraerts de Gouden Strop 1986

En last but not least, Marcel van Nieuwenborgh, hoofdredacteur van de standingvolle *Standaard der Letteren*, dweept met 'gestoffeerde' misdaadliteratuur, beoordeelt én bespreekt een boek alléén naar de inhoudelijke waarde en niet naar het genre, maar vindt dat sommige Vlamingen te weinig of onnauwkeurige research verrichten en niet genoeg aandacht geven aan een goede plot.

Op de treeplank

Een zeventigtal thriller-plegers publiceerden hier sinds de Tweede Wereldoorlog zo'n honderdvijftig boeken. Op het eerste gezicht een niet onaardig aantal, in verhouding tot het kleine lapje grond dat Vlaanderen heet, maar zoals kompaan Thomas Ross eens schreef in zijn ‘stand van zaken’ over de Nederlandse misdaadroman, zijn het ook hier bijna allemaal eendagsvliegen. Geen surfers die zich, zoals bij onze noorderburen, door de vloedgolf laten meenemen, we kenden niet de opeenvolgende golven van succes- en/ of talentvolle schrijvers: Ivans/Havank (De Hartog-Fr. Eckmar), Hellinga/Ferdinandusse en Appel/Post/Ross; nee, eenzame voetgangers zijn het bij ons die op een voorbijrijdende tram proberen te springen omdat ze denken dat hij naar het Walhalla rijdt en die de treeplank missen.

Zestig van de reeds genoemde zeventig auteurs publiceerden samen 72 boeken, dus bijna de helft van het totaal, soms in eigen beheer, soms op eigen kosten bij kleine uitgeverijen (al dan niet met politieke strekking) of tegen een te verwaarlozen honorarium bij het Davidsfonds, een katholieke vereniging ‘voor de ontwikkeling van het Vlaamse volk en de bevordering van de volksbelangen.’

Oef!

Niet te verwonderen dus dat in vergelijking met de megaboeken van Le Carré/Levin/Forsyth een aantal van die 72 boeken, veelal geschreven tussen de soep en de patatten, een weerspiegeling was van de Vlaamse samenleving tussen 1950 en 1980: katholiek, provinciaals of/en dilettanterig. Een paar auteurs slaagden erin een voet op de treeplank te krijgen en zouden met wat professionele aanpak een paar haltes hebben kunnen meerijden, maar ze misten doorzettingsvermogen en haakten af; anderen vonden geen uitgever voor hun tweede manuscript. Dus werden ze gezaghebbende stemmen in een of andere plaatselijke Letterkundige Kring of keerden ze terug naar het onderwijs of de journalistiek om van daaruit hun oordeel over de geesteskinderen van anderen te geven.

‘Alleen voor amusement’

Jef Geeraerts op crime-weekend in Engeland, 1985

In dezelfde door de katholieke moraalfilosofie gedomineerde periode publiceerden vier auteurs eenendertig boeken. Een van hen was Aster Berkhof (ps. van doctor Louis Van den Bergh). Zijn vijftien misdaadverhalen lagen verspreid over een omvangrijk oeuvre van een honderdtal titels: essays, humoristi-

sche, heimat- en tendensromans. Hoewel zijn boeken naar Vlaamse normen *steadysellers* zijn, reikte zijn popularititeit niet tot over de noordgrens en het duurde tot het begin van de jaren tachtig, voor hij zich van zijn katholieke *roots* wist te bevrijden om naar een sociaal en ethisch geëngageerd auteur te evolueren. Als hij al de eerste was die de Vlaamse thriller uit het amateuristische slop haalde, hij droeg er tevens onbewust toe bij dat er het etiket ‘alleen voor amusement’ opgeplakt werd, zoals op de flipperkasten in de Vlaamse cafés.

In een telefonisch interview kon Van den Bergh niet één naam van een Vlaamse thrillerauteur noemen, en toen ik hem de grote buitenlandse namen spelde, had ik net zo goed de algemene macro-economische principes van het Financieel Industrieel Beleid kunnen opsommen. ‘Ik vind het een plezierig spelletje af en toe een detectiveromannetje te schrijven,’ zei hij nog, ‘maar ik gruwel ervan er een te lezen.’

Zoals in de *Tien Kleine Negertjes*, zijn we nog met zes.

En toen kwam Jef Geeraerts.

Erkenning

Geeraerts koos het juiste moment om geboren te worden, bij de juiste ouders, vertrok naar Belgisch Kongo toen er nog wat te beleven viel, keerde terug net vóór de vlam in de pan sloeg, pikte op het juiste moment op wat internationaal *en vogue* is en schreef bovendien een paar prachtige boeken.

In 1968 zette hij het preutse literaire wereldje in Vlaanderen op zijn kop met zijn bekroonde roman *Gangreen 1* en in 1979 gooide hij met *Kodiac 58* opnieuw een stok in het literaire hoenderhok. Een thriller!

Toen wat later ook nog bleek dat Geeraerts definitief het pad van de misdaad opgegaan was (hij schreef intussen nog twaalf politiethrillers) en dat hij een Vlaams Umberto Ecofenomeen in het leven had geroepen - men kocht zijn boeken niet alleen om ze te lezen, ook om ze te hebben - kwam de eerste echte *boom* in de Vlaamse misdaadgeschiedenis op gang: John Vermeulens James Bond-achtige (intussen uitgedoofde) serieheld Wagner en Bart Holsters' soft-boiled private-eye Jean-Pierre Willems werden de paradepaardjes van de Beterbacks bij Bruna en Mendes' eerste *faction*-thriller zette Manteau er in 1987 toe aan een misdaadreeks op te zetten, waarin later Axel Bouts en Schoeters, na wat rondzwerven, onderdak vonden.

Toen dan ook nog literaire zwaargewichten als Hubert Lampo, Ward Ruyslinck en Henri-Floris Jespers hun reputatie in de waagschaal legden door thrillers van Mendes in te leiden, *De zaak Alzheimer* van Jef Geeraerts bekroond werd met De Gouden Strop, Holsters voor dezelfde prijs genomineerd werd en de thrillers van Geeraerts en Mendes in de onvolprezen Detective- en Thrillergids van Vrij Nederland drie sterren gingen oogsten, ging het door buitenlandse megaboeken verwende Vlaamse publiek eindelijk ook de thriller van eigen bodem au serieux nemen.

Apart stempel

Wat nu precies Geeraerts' thrillers van andere Nederlandstalige crime-fiction onderscheidt, is moeilijk onder één noemer samen te vatten. Op het eerste gezicht schrijft hij de meest klassieke vorm van politieroman: de ontdekking van het lijk aan het begin, het onderzoek, de verdachte personen, deducerende en redekavelende rechercheurs, verhoren, bewijsvoering, ontknoping. Geen overdreven actie, weinig of geen seks, weinig of geen liefdesscènes.

En toch dragen zijn politieromans een aparte (Vlaamse) stempel. Er is allereerst de *couleur locale*, uitzonderlijk sterk in *Double-face*, Geeraerts' vijfde misdaadroman, waarin hij de rechercheurs Vincke en Verstuyft aan het werk zet nadat op de Kalmthoutse heide zeven lijken werden gevonden, waarvan zes in verschillende staat van ontbinding. Allemaal van vrouwen, naakt en onthoofd. Met de *inside information* waarover Geeraerts blijkt te kunnen beschikken, schildert hij op perfecte manier de soms aftands aandoende gang van zaken in het Antwerpse *Justitiepaleis.*

Er is zijn ongeëvenaarde taalgebruik, zoals in *Z17*, het keiharde verhaal van een rijkswach-

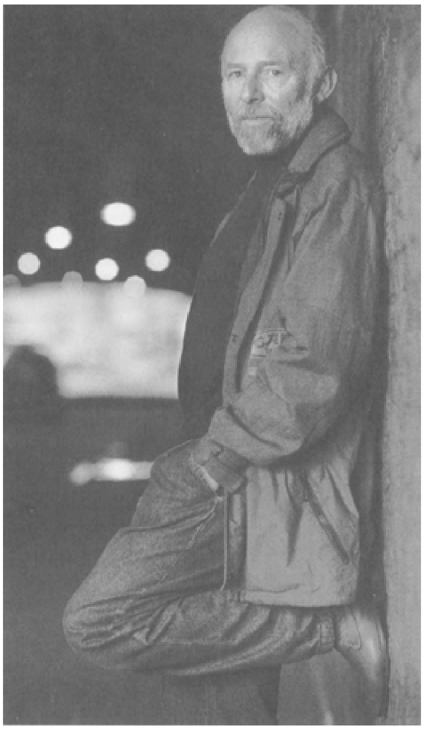


Foto in de tijd van 'Sanpaku', 1989 (foto: Filip Claus)

ter van *POSA* (Peleton Observatie, Surveillance & Arrestatie), een politie-elitekorps gespecialiseerd in de infiltratie in criminele (lees: drugs-) milieus. De man is door een speciale opleiding in hoge mate passief-agressief geworden, een crack dus in *Detect-Destroy-Demolish* (bij *Posa* kunnen ze alleen rotzakken gebruiken), zodat hij ten slotte het verschil niet meer kent tussen wettelijkheid en regelrechte misdaad. In dit boek hanteert Geeraerts een taal die door een recensent van een Vlaamse krant ietwat smalend het *Nengels* wordt genoemd, waarmee de recensent zich afzet tegen het al te overvloedig gebruik van Engelse woorden en uitdrukkingen door de auteur. Nochtans is het juist met dit *Nengels* dat Jef Geeraerts erin geslaagd is aan *Z17* het beoogde *hard-boiled* (hardgekookt/ongevoelig) aspect te geven: een juiste dosering van Nederlands, Engels en... beschaafd Antwerps. Er is de rake typering van zijn personages: '(...) de modieus geklede, slanke man met het scherp getekende gezicht, springerig haar, doordringende, sceptische ogen en een permanent lachje om de lippen, dat erop geschilderd leek. Bij de FBI stond hij bekend om zijn flamboyante stijl' (*Double-Face* p. 59). Of elders: '(...) Alles aan hem was groot, behalve zijn ogen en oren. Onder een vlezig plat voorhoofd keken twee spleten tussen vetrimpels je hard en hardvochtig aan. Zijn geelgrauwe haar was zo kortgeknipt dat je de schedelhuid kon zien, en de ertegenaan geplakte oortjes leken van geboetseerd deeg' (*Zand* p. 234).

Er is ook het vakmanschap, de nauwkeurigheid waarmee hij controleerbare informatie verwerkt en de flair waarmee hij geruchten en halve waarheden tot logisch doordachte en consequente theorieën aan elkaar weet te smeden.

Formuleschrijven

Zoals zijn Gouden Strop-evenknieën Thomas Ross met Martin Finch en Gerben Hellinga met Sid Stefan, koos Geeraerts met Vincke en Verstuyft voor vaste personages. In Bzzlletin 137 schreef Thomas Ross aangaande formuleschrijven: '(...) Het is ook gemákkelijk voor de auteur; hij hoeft zich niet zozeer te bekommeren over de karaktertrekken, hebbelijkheden, omgeving en woordgebruik van een hoofdfiguur (dat alles heeft hij, als het goed is, op kaart staan), maar hij kan zich 100% wijden aan de plot en de actie.'

Of Geeraerts het financieel lonende formuleschrijven boven een ander sub-genre verkoos om het voor zichzelf gemakkelijker te maken, durf ik te betwijfelen. Het lijkt mij veeleer dat Vincke en Verstuyft in het leven geroepen werden als Geeraerts' spreekbuis tegen de politieke verloedering en corruptie in België, ofwel dat ze gaandeweg de rol toegewezen kregen van opposanten tegen de Brussels-Belgische tricolore-mentaliteit: de corruptie, het in de doofpot stoppen, het schipperen en het op een koopje gooien.

Om die reden kan ik cultureel redacteur Marc Vlaeminck van *Het Nieuwsblad* niet helemaal bijtreden als hij beweert dat Vlaamse thrillers geen herkenbaar profiel hebben. Als Jef Geeraerts in Madrid geboren was, dan zou hij geen Vlaams assistent-gewestbeheerder in Belgisch Kongo geweest zijn, waar Frans de officiële voertaal was. Als Bob Mendes in Madrid geboren was zou hij niet verplicht geweest zijn zijn eerste sollicitatiebrief naar een in Antwerpen gevestigd bedrijf in het Frans

te schrijven. Ze zouden geen van beiden opgegroeid zijn in een land waar anderhalve eeuw lang (en soms nog) Waalse politici met de medewerking van Franssprekende Vlaamse slippendragers de lakens uitdeelden, onder het toeziend oog van het katholieke episcopaat en een streng-katholiek koningspaar.

Pour les Flaments la même chose, zeggen de Vlamingen, iedere keer wanneer ze zich te kort gedaan voelen. Het gezegde stamt uit de tijd toen Vlaamse recruten in het Belgisch leger in het Frans gecommandeerd werden. Het zijn dingen die sporen nalaten.

Tenslotte is iedere schrijver een beetje dissident.

Beeld van de tijd

Eric Slot, recensent van *NRC Handelsblad*, wist het in het literair tijdschrift Kreatief (1991-3/4) treffend te verwoorden: ‘Holsters neemt zijn boeken zonder twijfel serieus,

maar anders dan Geeraerts of Mendes hun boeken serieus nemen. Die zijn boos en geven uiting aan hun boosheid.’

En zo profileerde de Vlaamse misdaadliteratuur zich uiteindelijk toch nog tot spannende, vooral maatschappij-kritische thrillers, waarin met politici of overheid de vloer aangeveegd wordt (Geeraerts/Mendes) of de draak gestoken (Holsters) omdat, de woorden van thrillerverguizer Weverbergh gebruikend, het genre beter dan enig ander een beeld van de tijd geeft.

Of deze nieuwe garde van de slipstream van komeet Geeraerts profiteerde om een vaste stek op de voorbijsuizende supersnelle misdaadtram te veroveren, betwijfel ik. Dat ze niet van de treeplank vielen, kwam omdat ze niet alleen het noodzakelijk aangeboren talent hadden, maar ook de mouwen wisten op te stropen.

Het kleine groepje deinst niet angstig terug omdat het water te koud is, maar zwemt, met Geeraerts op kop, de Schelde af, met krachtige slagen, vechtend tegen het tij, naar die kalme zee met goede vis. En telkens als er een schip passeert en ze de glazen horen klinken, dromen ze ervan dat ze de kassa horen rinkelen.

Jef Geeraerts
Mijn boeken

Indien ik er voortaan twee per week zou lezen - wat volgens mij een redelijk gemiddelde is - heb ik voor de volgende twintig jaar (op voorwaarde dat ik drieëntachtig word en niet voortijdig seniel) nog ongeveer tweeduizend boeken voor de boeg. Op het eerste gezicht is dit aantal respectabel en enigszins geruststellend, maar de zaak ligt anders: het betreft hier geen *nieuwe* boeken. Het is namelijk een feit dat ik steeds vaker boeken die ik mooi heb gevonden, ga herlezen. Of dat te wijten is aan sterfangst, weet ik niet. Misschien is het eerder een soort sentimentaliteit, waar ik meestal om moet lachen: iets in de buurt van zelfmedelijden, wat te maken heeft met nostalgie naar de jeugd- en levenskracht die ik indertijd bezat, plus: voor ik doodga nog gauw even bepaalde onvergetelijke leesmomenten uit het verleden proberen op te roepen in verband met de eventuele emotie die ik er in betere tijden bij heb ervaren. Of is het een geniepige vorm van autosadisme in de gedaante van retro-leesgenot? Daarover later meer details.

Eerst moet me iets van het hart. Hoewel ik gek ben op lezen, houd ik niet van een boek als object. Ik kan bij voorbeeld met bewondering kijken naar voorwerpen zoals pakweg een Formule 1-motor, een Maglite zaklamp of een Braun scheerapparaat, maar boeken laten me in dit opzicht ijskoud. Een grote bibliotheek bezitten zegt me niks. Vrienden die écht van boeken houden en ze met zorg behandelen zodat ze er na jaren nog als nieuw uitzien, vinden de manier waarop ik ruggen kraak, zinnen en paragrafen onderstreep, pagina's vouw (en er zelfs uitscheur), van een onnoemelijke barbaarsheid. De voornaamste reden van deze nonchalance is, dat 90% van mijn lectuur bestaat uit goedkope Amerikaanse non-fiction (mijn zogenaamde studiemateriaal) waarvan uiteraard hoofdzakelijk de inhoud telt.

Qua echte literatuur of wat daarvoor doorgaat, word ik steeds kieskeuriger. Als een roman mij na tien minuten verveelt, leg ik 'm weg en neem een andere. Ik ga van het standpunt uit dat een schrijver aan het begin van een tekst uiterste zorg zal besteden. De eerste pagina's geven onveranderlijk de toon aan. Als die niet bevalt, moet je niet aandringen. Er zijn tenslotte nog zoveel goede boeken. En de dood komt als een dief in de nacht, staat ergens in de bijbel.

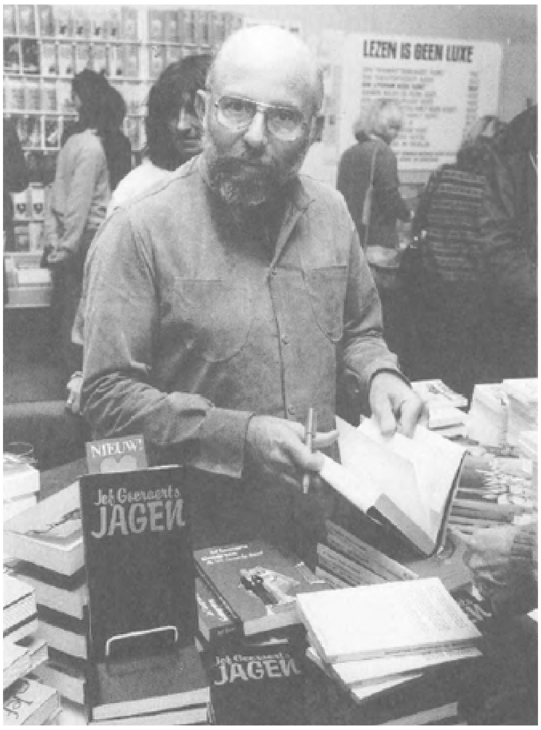
Enige tijd geleden puilde mijn bibliotheek letterlijk uit van de boeken. Om het volgende te doen hoefde ik zelfs van mijn hart geen steen te maken. Ik redeneerde zo: bekijk een voor een al die stofnesten en probeer je te herinneren wanneer het de laatste keer was dat je er een blik in hebt geworpen, als dat überhaupt ooit het geval is geweest. Om een lang verhaal kort te maken: een bediende van De Slegte is met een bestelwagen gekomen om alles in te laden. Iets meer dan zeshonderd boeken zijn voor de bijl gegaan. Ik was enorm opgelucht. Aan de bibliotheek van Eleonore werd met geen vinger geraakt: die bevat uitsluitend literatuur, zodat er op dat gebied genoeg lectuur overblijft tot het einde van mijn dagen.

Eigenlijk lees ik het liefst van al heiligenlevens, zoals een van mijn vrienden biografieën noemt. Ik heb er een paar honderd. Allemaal gebruiksvoorwerpen met gekraakte ruggen, ezelsoren, vol notities, geplette insekten, bloemblaadjes,

grassprieten, beschadigd door het vervoer in een reiskoffer of rugzak, in één woord: boeken die gebruikt zijn voor wat ze dienen.

Een biografie mag voor mijn part handelen over om het even wie: Pablo Picasso, Maria Callas, Paul Getty, maarschalk Rommel, Charles Bronson of Baron von Richthoven, als ze maar beantwoorden aan twee criteria: de informatie moet zo weinig mogelijk mythologie bevatten en het moet gaan over geniale neurotici of psychopaten, want er is niks zo vervelend als de deugd. Vooral als een biografie voorzien is van goeie foto's, kan ik me er urenlang in verdiepen. Dan is het of de tijd stilstaat. Hoe komt dat? Het antwoord is eenvoudig: alleen echte dingen interesseren mij.

Het is precies daarom dat romanpersonages en -situaties mij nog zelden kunnen boeien. Behalve als ze zo geschreven zijn dat het lijkt of je met mensen te doen hebt die werkelijk bestaan. Als de toon van het verhaal bovendien dan nog volmaakt klopt met de mensen die erin voorkomen, dan is het een van de boeken die ik graag herlees omdat ik me er in thuis voel. Dit criterium is voor mij uiterst belangrijk. Enkele voorbeelden die ik uit mijn geheugen noem:



Jef Geeraerts op de Boekenbeurs, 1981 (foto: Belga)

De kolonel krijgt nooit post van G.G. Màrquez; *De dode zielen* van Gogol; *Verhalen* van G. de Maupassant; *Eugénie Grandet* van H. de Balzac; *Het bolleken* van C. Buysse; *De schone slaapsters* van Kawabata; *De hond van de Baskervilles* van A. Canon Doyle; *De raaf* van E. Allen Poe; *The short happy life of Francis Macumber* van E. Hemingway, en *Brief uit Berlijn* van J. McEwan.

Erik Lotichius
Een onmogelijke moord

Uit blikjes eten heeft ook zijn charme. ‘Voorverwarmen in heet water’. Lucifers, waar zijn die verdomde lucifers. Heeft zij natuurlijk weer in d'r... God nee, kan niet meer. Haar geest misschien die mij misleidt, vergeefs laat zoeken. ‘Waar zijn de lucifers?’ - ‘Weggemaakt, om jou een beetje te pesten.’ - Dat ‘een beetje’ is kostelijk. Geesten schijnen ongelooflijk onnozel te zijn. Onnozel en platvloers. Misschien is dat moeilijk voorstelbaar: ze glippen toch maar uit neus, oren en mond van een dode en hebben zodoende even achter de schermen van het leven gekeken - iets wat ons, normale stervelingen, niet vergund is. Trouwens, alleen uit neus, oren of mond? Waarom niet door het schedeldak? Ze kunnen door het hardste staalplaat: geen barrières.

Binnen heb ik nog een half pak van die zwavelstokjes liggen, voor de gashaard. De laatste tijd niet anders gedaan dan heen en weer pendelen tussen werkkamer en keuken, trap op, trap af. Durfde me gewoon niet meer in de huiskamer te vertonen. Het leek wel of de deur toegang verschafte tot Blauwbaards gruwelvertrekken. Moet dat nu toch maar eens doorbreken.

Het valt mee: nog geen schemer hier. De erker verzamelt de laatste resten licht van de ondergaande zon.

Hier hokte het tweepersoons gezinnetje, gezellig handje-handje TV kijken. Zou ze gewild hebben, maar na zo veel jaren samen leven met een schrijver verlies je je illusies wel. Word je zo weinig eisend als een hond. Daar lag ze, na de beroerte, voor de canapé op de grond; ze moet neergevallen zijn, langzaam neergezegen eigenlijk, geen kwetsuren van betekenis. Op het laatste moment van vallen nog de normale menselijke reflex vertonend van handen en armen uitsteken om die val te breken.

Daar zijn de lucifers, keurig in het asbakje dat weer keurig op het glimmende ronde tafeltje staat. De gedienstige ziel Martha heeft dat zo bedisseld, zoals ze ook bedisseld heeft mijn katten bij zich te nemen, want ‘daar zal wel geen tijd voor overschieten om die dieren te verzorgen.’ Weg waren ze, ineens. Maar gelijk heeft ze. Weinig verzorgend, de schrijver, past niet in zijn aard, kan zichzelf niet eens verzorgen. Weinig sociaal ook, weinig meelevend - behalve in gedachten dan: daar heerst een meeleven dat bijna wereldomvattend is, iets wat de gedienstige ziel weer niet heeft.

Maar nu toch dat blik eens verwarmen. Eerst in een pan water, die op het fornuis zetten, dan met een lucifer het gas aansteken. Dat lukt na twee vergeefse pogingen. Mijn handen zijn te beverig. Parkinson. Nee, waarschijnlijk niet. Bovendien ben ik nooit ècht handig geweest, al heb ik dat aardig weten te camoufleren tijdens mijn studie en later als waarnemer. Ben nu eenmaal een werker met de geest. In de geest. Weer dat woord geest. Ook pesterij? Gedachten beïnvloeden, kunnen ze dat?

Buiten balanceren licht en donker. Schemer heet dat. Het treurige balanceren op deze maartse avonden - maar is het niet even treurig in het nazomerse september, og op die late juni-avonden waarin het licht aarzelt en aarzelt alvorens zich tergend langzaam terug te trekken? Dit is ook het uur waarop de lijster zich hoog in de een of andere boom neerzet om zijn schemerlied te zingen. Hij is er weer, waarom heb ik hem niet eerder gehoord? Te veel geoccupeerd met Mahler waarschijnlijk om deze natuuruiting te horen. Dit is wel het moment om alle banden te verbreken en te

vluchten. Hoezo, welke banden? Nou ja, vluchten, naar Amsterdam bijvoorbeeld of Rotterdam, om me aan te dienen bij Maria en me met haar in een laat liefdesavontuur te storten. Maar zij zit nu met man en kindertjes rond de tafel onder het lamplicht, niets merkend van schemering of zangvogels. Daar is het veel te rumoerig voor. Manlief, die woedend uitvaart tegen de jongste, zijn servet nadrukkelijk op de tafel smijt om

het krijsende, brullende, roodaangelopen kereltje weinig zachtzinnig uit zijn stoel te trekken en naar boven te sleuren. Het is ook *zijn* werkdag geweest... Is het nu weekend? Ik zou het niet weten. Misschien knapt een avondwandeling me op... alleen zou ik zonder hond, zonder die bescherming, de blikken uit die kleine huisjes moeten verduren voor ik in het bos ben. Mèt hond zou het nog de schijn hebben dat ik hem uitliet. Daar alléén wandelen als een pak ellende... ‘De stakker. Vrouw verloren. Weet niet waar die 't zoeken moet. Toch niks gedaan voor een man alleen. Een vrouw alleen kan zich veel beter redden. Moeten hem toch maar eens te eten vragen, Piet, of op de koffie, is misschien makkelijker. Moet jij maar doen als je hem toevallig eens tegenkomt. Kun je rustig doen, hoor, we zijn al zo lang buren, al hebben we nooit zo veel tegen elkaar gezegd.’

Nee, geen wandeling. Twee stappen in de tuin is genoeg. Het is zacht. Zware wolken komen aandrijven uit het westen. Het zou wel eens kunnen gaan regenen.

Wat komt daar voor geluid uit de keuken? O ja, het blik is aan het dansen geslagen. Hoe lang moet het blijven dansen tot het de juiste temperatuur heeft? Vergeten op mijn horloge te kijken. Maar àls ik een horloge om had gehad en àls ik erop gekeken had, zou ik het nog niet geweten hebben. Tegelijk met het blik wat vitaminen slikken, dat vervangt vruchten, groenten en wat niet al. Makkelijk. Waar heb ik ze? O ja, op de richel boven het fornuis, als de goede ziel Martha ze niet ergens anders neergelegd heeft. Is vandaag geweest. Niets van gemerkt, trouwens. Zat boven te werken.

Hé, het gas is uit. Het water is natuurlijk over de rand gevlogen en heeft de vlammen gedoofd. Misschien is het blik ook al warm genoeg. Water weggooien en het onder de koude kraan houden. Daarna openen. Lastig, dat openen. Oppassen dat het vlijmscherpe openertje niet in mijn hand terechtkomt om bijvoorbeeld het peesje tussen duim en wijsvinger door te snijden. Pianospelen kan ik dan wel vergeten. De duim zou niet meer meedoen en lusteloos neerhangen terwijl de andere vingers *Feuilles mortes* spelen. De duim zelf een feuille morte

Warm is het eten niet. Geen zin om het blik nog eens in het water terug te doen en verder op te warmen. Hoe moet dat trouwens? Het deksel dat ik met veel moeite heb losgewrikt er weer opplakken en het geheel in de pan met water teruggooien? Laat maar, geen tijd voor. Ik stel niet veel eisen aan de materiële dingen des levens. Ben even weinig bourgondisch als een hond. Vreet wat me voor de bek komt. Staande. Voor een kat of een hond doe je het nog op een schoteltje of in een bak, ik eet zo maar uit blik. Doen katten dat, of honden? Teruglopen als ze hun kop te diep in een blik gestoken hebben, in een soort paniek? Toch gek.

Het balanceren tussen licht en donker slaat nu eindelijk door naar de kant van het donker. Weg spanning.

De keukendeur op slot doen, de voordeur meteen ook maar, dan hoeft het straks niet: de huisbewaarder die zichzelf insluit. Naar boven. De trap kraakt als die van een oud reumatisch landhuis. Alleen het flakkeren van kaarslicht tegen de wanden ontbreekt nog.

Nu komt het erop aan, de meest verfijnde handeling te verrichten zonder beven: de pick-up arm laten dalen op de eerste groef van de plaat en niet ergens halverwege. Niets is storender, ontheiligender ook, voor de muziek die ik *nu* horen wil: het laatste deel van Mahlers derde symfonie. De rechter beef-arm ondersteund door de linker dito geeft een behoorlijk resultaat: niet een versterking maar juist een opheffing van twee bevingen. Mijn God - als ik dat hoor, dan had ik toch componist moeten worden.

Maar al schrijvend heb ik mijn schepen achter me verbrand. Had toch meer dan een behoorlijke aanleg voor muziek. Wilskracht zou de rest gedaan hebben. Is in ruime mate aanwezig. Een tweede Mahler, een Nederlandse Mahler. Zou in dit land niet kunnen. Geen componeertraditie. Maar ergens moet toch een traditie beginnen. Ben daar de persoon niet voor.

Zoals dat tweede thema wordt voorbereid, wat een Einheitlichkeit! Mahler was ook dirigent: een merkwaardige kruising tussen extravert en introvert. Mocht niet aangesproken worden

als hij zich 's ochtends naar zijn Componirstube aan de Atterzee begaf. Stille! Der Meister macht sich zur Arbeit auf! Temidden van *die* natuur componeren en toch het grote zieleleed in je muziek leggen. Later werd het menens: toen hij zijn dochtertje verloor. Maar dat was pas tussen de zevende en achtste symfonie. Ná de *Kindertotenlieder* en vóór *Das Lied von der Erde.* Is er verschil hoorbaar? Nee, evenmin als tussen dit godzalige deel van de derde symfonie en het adagio uit de negende. Was het schrijven van de *Kindertotenlieder* geworteld in een voorgevoel? Onzin, iedereen met fantasie behept zal altijd het ergste vrezen. Wat snijdt die muziek... Voor mij moge het dan te laat zijn om te componeren, wel zal ik over muziek schrijven! Een amateur gaat over muziek schrijven, een muzikale amateur! Heren musicologen, houdt U vast!

Amateur, met mijn kennis van zaken! Na mijn studies contrapunt, harmonie, analyse! Bovendien: hoeveel zielen en zieltjes heb ik in mijn romans niet uitgediept, daar kan Mahler waarachtig ook nog wel bij! En welke van die frigide Musikwissenschaftler heeft aan den lijve ooit zoiets als een *scheppingsproces* ondervonden? Hij vertone zich en ik zal hem aan mijn hart drukken. Wat snijdt die muziek... Nu kan ik ten minste van Mahler blijven houden; was ik componist geweest, dan had ik hem volgens alle Freudiaanse wetten moeten verstoten. Eerst bewonderen, daarna verstoten. De bewondering voor de heel groten zou blijven, Bach bijvoorbeeld.

Mahler was een godheid, ook in het ondiepst van zijn gedachten. Middelpunt van het universum, schepper van een ander universum: zijn symfonieën. Een product van zijn tijd. Na de atoombom en de kampen weten we wel beter. Mogen we al blij zijn, niet gekraakt te worden door het schuiven van de machten.

Dit deel nog een keer. En wel degelijk: elk moment zonder muziek is een waardeloos moment. Twee vergeefse pogingen met de rechterhand, ondersteund door de linker. Ja, het is er weer, dat begin, o mijn God. Mahler een godheid, ook in het ondiepst van zijn gedachten... Zag hij zijn vrouw niet met betraande ogen aan toen plotseling die koebel klonk in de zoveelste symfonie? De zevende, geloof ik. En wierp zij niet een betraande blik terug uit haar onderworpen kijkers die zoveel zeggen wilde als: ‘Das hast du gemacht, unglaublicher Mensch, unvergleichlicher Held, Licht dieser Welt... Alleen een genie als jij kan op de gedachte komen, een koebel te gebruiken in een symfonie.’

Ik zou, op grond van de tijdsperiode waarin ik leef, nooit als Mahler gecomponeerd hebben. Ook niet getrouwd zijn geweest met die Alma trouwens, die zo weinig persoonlijkheid bezat dat ze zich, na Mahler, kon omgoochelen tot de toegewijde aanbidster van een schilder, een architect, ja zelfs van ene Frantz Werfel. Misschien lijkt ze daarin wel op mij - niets is te dol -, die zich als een acteur in iedere persoonlijkheid kan rondwentelen. Niet op Ans, die had ‘karakter’, zoals het in de volksmond heet. Toch nooit een verwijt over haar lippen omdat ik schreef, àls ik schreef. Wel als ik op stap ging, wat ik trouwens maar zelden deed. Dan verwijten! Waarom kon ze me mijn gang niet laten gaan zonder verwijten? Waarom moest ik die bij ieder uitstapje als een geweten achter me aanzeulen, dertig jaar lang? Is het een wonder dat ik een gevoel van bevrijding heb?

Maar daar is nog niet alles mee gezegd, waarde heer. Er is meer gaande en dat is je natuurlijk heel goed bekend. Een kleinigheid, maar toch: in hoeverre heb jij de hand gehad in haar ‘verdwijning’? Na die attaque heb je haar gewoon laten liggen,

uren lang, zonder een poot uit te steken, terwijl je verdomd goed wist dat er meestal meer attaque op een eerste volgen, die tot de dood kunnen leiden.

‘Sie, ein Artzt!’

‘Ich, als Artzt! Bitte untertänigst mich zu entschuldigen... Mich entschuldigen zu wollen, mögen, dürfen... Zo heb ik me vaker uit hachelijke omstandigheden gered, in het Duits, tegenover Duitsers... Maar ik ben dan ook vrijgekomen. Anders hadden ze in Nederland een

groot literator moeten missen. Een arts-literator zelfs, dat zien ze hier altijd liever, dan ben je tenminste voor de helft nog wat nuttigs.

Dat telefoontje kwam wel ongelukkig uit. Waar of ze bleef, ze hadden al zo lang zitten wachten! - 'Wat! Wat zeg je! Zou je dan niet eens heel gauw een dokter bellen!' - Ja natuurlijk, niet aan gedacht eigenlijk. Daar denkt zo'n schrijvend brok egoïsme niet aan, die denkt alleen aan zijn werk. Ze had zich zo verheugd op dat uitstapje naar Amsterdam, had zich voor haar doen 'zierlich angetan', Jezus nog aan toe...

Nog een keer, dit deel. De momenten van stilte zijn verschrikkelijk, ik kan blijkbaar geen moment zonder die muziek. Een nobele verslaving.

Hoor ik goed? De bel? Wàs er al gebeld? Kwam ik daardoor op de gedachte van die koebel? Met de tweede keer bellen heeft hij gewacht tot de muziek afgelopen was. Een bekende dus. Daar gaat de sleutelbewaarder dan de krakende trappen af om de poort te openen voor een late gast.

'Hallo. Kom binnen. Boven maar.'

Daar is het veiliger. Hij is magerder geworden, nòg magerder, zit ook al bijna in het rijk der geesten. De stoel is te groot voor hem.

'Hoe is het?'

Wat bij deze of gene banaal of ongeïnteresseerd zou klinken: 'Hoe gaat het?', 'Hoe is het?', 'Gaat het een beetje?', klinkt uit zijn mond juist gemeend en vriendschappelijk. C'est le ton qui fait la chanson. La musique.

'Z'n gangetje.'

'Ik blijf maar even.'

Een soort condoléancebezoek, toch nog; lag hij niet in het ziekenhuis toen ze begraven werd? Hij zit op spelden, het is allemaal uitermate fragiel en delicaat tussen ons, op dit moment.

'Hoeft niet.'

Hij verstaat het niet. Als ik een gesprekspartner heb die even aarzelend en gevoelig is als ik, komt er nooit zoiets als een gezonde dialoog tot stand.

'Ik lag in het ziekenhuis toen het gebeurde.'

Ja, dat wist ik, maar wat gek: ik durf niet te vragen: wat had je dan? Waarom lag je in het ziekenhuis? Bang dat hij het me al verteld heeft, ooit.

'Ik weet 't.'

Vroeger was er toch vaak een jongensachtige gekheid tussen ons, die is helemaal verdwenen. Ouderdom waarschijnlijk.

'Wat was je aan het doen?'

'Ik luisterde naar muziek: Mahler.'

'Ik stoorde toch niet?'

'Absoluut niet.' Merkwaardige paradox. 'Wordt mijn volgende bijdrage aan de muziekhistorie. Een boek over Mahler.'

'Dat onderwerp zal je wel liggen.'

'M'n critici denken daar anders over.'

'Helaas...'

Een lachje uit het magere gele geestengezicht. Maar het lachje verdwijnt. Hij komt om me aan te klagen, eigenlijk. Waarom kijkt hij ineens zo onderuit naar me? Straks boort hij een beschuldigende vinger in mijn richting: 'Jij hebt haar vermoord.' Hij richt zich op in zijn stoel, steeds loerend, nu gaat het komen. Het lijkt wel of ik een

leguaan tegenover me heb, zo'n voorwereldlijke griezel. Alleen in een kamer met zo'n beest! Zweet uit al mijn pori- en.

'Wat is er?'

'O, niets.'

Het dier wordt weer mens; het evolutieproces heeft er langer over gedaan. Het kan weer

praten, het kan een beetje meeleven en dat konden de beesten met die gele gespleten ogen niet.

'Heb je nog bezoek gehad?'

'Uit Rotterdam. Heel af en toe, als ze man en kinderen even alleen kon laten. Ze komt hier wat orde op zaken stellen... En voor andere dingen, als je begrijpt wat ik bedoel. Ja, natuurlijk begrijp je wat ik bedoel.'

Wat een monoloog. Langer dan ik in weken gehouden heb. Langer ook dan toen ik nog met haar was... En hij begrijpt het: weer de glimlach in het smalle geestengezicht. Nu zijn we bijna aangeland bij de jongensgekte waar ik zo van hou.

'Zij en ik, we kennen elkaar al zo verschrikkelijk lang.'

Het klinkt als een excuus.

'Nieuwe vriendinnen maak je niet meer. Hoeveel...'

Weer een excuus.

Zo onmerkbaar mogelijk veeg ik een laatste rest transpiratie van mijn gezicht. Natuurlijk weet hij af van mijn nalatigheid. Die dingen gaan snel. 'Sie, ein Artzt.' Maar hij is mild tegenover mij, altijd geweest ook. Het jongensachtige kunnen we niet oproepen. Maar nu begint hij zelf te praten:

'Wat je me gevraagd hebt, of ik achter die bewuste dame aan wilde uit je roman, ik heb er werk van gemaakt. Het zal je niet meevallen als je haar weer zou zien.'

'Mijn fantasieën over haar zijn waarschijnlijk rijker. Laat ik ophouden met het achternalopen van mijn romanheldinnen, het leidt tot niets.'

Toch geniet hij van zijn rol als detective. Hij glundert zelfs als hij over de trut geworden jongedame-in-kwestie vertelt. Het zijn de milieus waarvan ik ril maar die me - misschien juist daarom - enorm aantrekken, me uitdagen tot valsheid, smerigheid, schunnigheid, ploertigironische beschrijvingen.

We zwijgen eindeloos. Het wordt tijd dat ik weer eens alleen ben. Een volgende keer langer, voor mijn part de hele dag, nou ja, middag, als we de jongenspret maar kunnen terugvinden. 'Speel je nog wel eens piano?'

'Alleen Debussy: *Feuilles mortes.* Dergelijke plaatjes kan ik nog net uit mijn instrument halen. Mijn vingers worden te stram voor het echt snelle werk.'

Hij stapt op. De sleutelbewaarder sluit de deur achter hem. Het afscheid is ineens heel hartelijk: het heeft de jongensachtigheid die ik zo gemist heb. Ik luister naar de voetstappen die zich verwijderen. Tragische voetstappen. Oude voetstappen.

Nog één keer Mahler, ik wil dat wonder nog één keer beleven. Het verwachtingsvolle voor het opzetten van de plaat waarna ik op de divan ga liggen, de ogen gesloten. Kun je met gesloten ogen beter luisteren? Dat is maar de vraag. De beelden verdringen zich juist in het donker van de door die tere valluikjes afgesloten sublieme organen. Moe, moe. In lang niet zo moe geweest. Komt zeker door het bezoek, niet meer gewend aan mensen. Nooit geweest, trouwens. Hem zou ik niet willen missen in mijn leven. Onze gesprekken kunnen zich bewegen van het gebied onder de gordel tot ver boven de wolken. Hij veroordeelt me niet.

De onmogelijke moord. Achteraf bezien toch een curieuze titel. Hoeveel moorden komen er voor in mijn romans? Hoeveel sadisme, pesterij en gore ploertigheid is er uit de pen gekomen van deze op de divan liggende eredoctor, muziekdeskundige, filosoof, arts en psycholoog? De geest van deze Ubermensch heeft zich altijd bezig gehouden met het gore, groezelige, bedompte, burgerlijke. De andere kant van de medaille. Die burgerlijkheid is natuurlijk echt Hollands - en het erge is dat ik me

daar juist behoorlijk wel bij bevind. Dat zal ook de reden wel zijn dat die nobele prijs me altijd ontglipt is...

Proust schrijft schoon en welluidend over de hoogste Franse kringen, over het milieu waarin zij zich bewegen, de chateaux, de buitenhuizen, de parkachtige tuinen daaromheen. Ook de

grootste loeders beschrijft hij schoon en welluidend. Balzac beschrijft de gewone man, net als ik. Maar hoe anders! Hij schrijft nog volgens de normen van het absoluut goede en het absoluut kwade, het absoluut schone en het absoluut lelijke... Oude vrouwen zijn altijd lelijk, jonge altijd mooi, adel is van romantiek omgeven, het gewone volk vulgair... Dat je met dergelijke simplismen zo'n oeuvre kunt opbouwen... De stijl vergoedt veel: de snoevende, met humor doorspekte, uitbundige, geen enkel zijpad schuwende stijl. De milieuschilderingen ongeëvenaard, de architectuur van de boeken niet minder. Dat kun je van Dostojewski niet zeggen. Dostojewski. Ik heb hem wel gekleineerd in mijn werk, en met hoeveel plezier! Maar hij bleef overeind, zoals het marmeren klassieke beeld overeind blijft waarin een toerist zijn naam gekrast heeft. Dosotojewski als... Nu wordt het wel heel vaag allemaal...

Er rijst een groot massief gebouw voor mij op. Het is een gerechtshof; daar zal ik rekening en verantwoording moeten afleggen. Het staat eenzaam in een grote vlakte en is omringd door hoge bomen. Ik word geëscorteerd door militairen uit de tijd van Napoleon, enkelen zitten te paard. Er heerst een gedrukt zwijgen onder al die mannen alsof ze me naar de fusilladeplaats brengen. Achter het gebouw staan wolkenranden in lichterlaaie: de weerschijn van een hevige brand. Het lijkt ook of ik een zacht loeien hoor, maar geen van mijn begeleiders slaat er acht op, ik zal me dus wel vergissen. Ook zie ik nu dat een rouwstoet langzaam beweegt naar de hoofdingang. Het zijn allemaal vrouwen op leeftijd, ze zijn in het zwart gekleed, hebben zwarte hoedjes op en zwarte voiles voor hun gezicht. Allen lopen met gebogen hoofd; de voorsten zijn nu bij de grote, wijd openstaande bronzen deuren gekomen en gaan naar binnen. Maar dit is het voorportaal van een grote kerk, rijk versierd als een Franse kathedraal; ook tekenen zich twee grote torens af, zwarte silhouetten tegen de brandende wolken. Ik zie dat de klokken in de klokgaten meer dan 180 graden om hun as zwaaien; het lawaai dat ze maken is meer dan verschrikkelijk. Ik loop achter de stoet aan naar binnen, oom met gebogen hoofd, wat me in eigen ogen schijnheilig maakt. Mijn escorte is verdwenen. Voorlopig ben ik gered, maar hier staan me evengoed onaangenaamheden te wachten.

In de kerk is niets meer van het klokkengeweld te horen; het is er vrij donker en zo vol dat de mensen tegen elkaar aangedrukt zitten. Maar ergens heel hoog, omgeven door een krans van licht, staat iemand verwoed en met heftige gebaren te prediken. Het is moei- lijk om hem, tegen dat licht in, goed te onderscheiden. Maar het valt me op dat hij een helm draagt met gesloten vizier, zodat zijn woorden een metaalachtige klank hebben. Ondanks die gebaren praat hij niet hard, fluistert soms zelfs op bijzonder bezwerende momenten. Maar iedereen luistert met intense aandacht en af en toe gaat er, als bewijs van instemming, een diep zuchten door de ruimte. Nu merk ik dat hij het op mij gemunt heeft; door twee gaatjes in zijn helm kijken gitzwarte ogen naar me. En wat hij zegt is ook niet mis te verstaan:

‘Als één man, zeg ik, als één man zouden we moeten opstaan en hem grijpen. Die Mörder sind unter uns! Maar U weet nog niet wie ik bedoel. Nietwaar? Dat weet U niet. Hèm hier, in de voorste rijen, wiens hoofd zo langzamerhand tussen zijn knieën zakt, hem bedoel ik! Die Mörder sind unter uns! Op, op, als één man!!’

Het geluid van de congregatie die, inderdaad, als één man oprijst en met de laarzen klakt als een compagnie soldaten. Mijn hoofd ligt tussen mijn knieën en ik heb mijn armen eromheen geslagen, ter bescherming. Zo zit ik eindeloos, maar er gebeurt niets. Als ik ten slotte durf te kijken, zo onopvallend mogelijk, door een paar vingers

voor mijn ogen te houden, zie ik dat de kerk leeg is. De prediker is verdwenen. Maar er is ook geen sprake meer van een kerk, ik lig doodgewoon in het gras van een wegberm, kauw op grasstengels en spuug ze in een grote boog uit naar het meisje dat naast me ligt, zo maar, voor de grap. Zij doet hetzelfde. Het is ons eindelijk gelukt ons af te zonderen. De rest van de klas is in geen velden of wegen te zien. Misschien beramen ze een overval en sluipen in een wijde kring door de weilanden naar ons toe. Het is warm.

'We moeten niet te laat terug zijn, anders krijgen ze *gedachten*,' zegt ze.

Gedachten. Hoe komt zo'n eenvoudig meisje op het woord.

Het was fijn om ons van de rest af te zonderen, maar het schept ook bepaalde verplichtingen. Ze verwacht iets van me, nu ze zo gewillig is meegegaan, zogenaamd om 'eventjes naar de molen' te gaan kijken... Ik vraag me af of ik durf wat zij verwacht en begin te transpireren.

'Ina,' zeg ik en steek mijn hand uit naar haar gezicht.

Maar ik voel haar zachte wangen niet. In plaats daarvan glijden mijn vingers over een huid als van baksteen.

'Je weet toch dat ik door ouderdom geschonden ben,' hoor ik zeggen.

Ik kijk opzij in het gezicht van Ans. Inderdaad is haar gezicht oud, oeroud, en gekrompen als dat van een mummie.

'Zo kan ik toch niks meer van je verwachten?' zegt ze, nauwelijks verwijtend. Dan beginnen de tranen uit mijn ogen te stromen, niet te stuiten tranen van medelijden.

Het maakt me wakker. Ina en Ans, in één persoon verenigd... Daar heb ik nog nooit over geschreven, nooit aan gedacht zelfs... Wat een droom je nog voor suggesties kan aanreiken. Dit is uniek.

Al het water van de oceanen zal niet in staat zijn mijn schuld af te spoelen. En medelijden zonder dat de handelingen verricht worden die dat medelijden ingeeft, is van generlei waarde. De Mahler symfonie is ten einde. Ben ik wakker geworden omdat hij afgelopen was?

Zal ik hem nóg eens opzetten? Werken gaat niet meer, ik heb al te veel gewerkt in mijn leven. Veel te veel geschreven ook, volgens sommigen. Is tempo een voorwaarde voor kwaliteit? Gaat kwantiteit ten koste van de kwaliteit? Ik kon niet anders.

De natuur lost iets in wat allang broeide: het regent. Ik hoor het tikken tegen het zijraam, zie tegen het zwarte glas een onregelmatig patroon van druppels dat vervloeit en weer een ander patroon vormt dat op zijn beurt vervloeit. Daarachter waaiende boomtakken, tegen een valse donkere lucht. Maar het regent tenminste, op onnaspeurlijke wijze verkwikkend en vertroostend. Nu is er weinig anders meer dan deze kamer, deze divan, de tafel met mijn werk, mijn muziek, en, als altijd, de herinnering.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Het Nederlands kent verscheidene woorden waar niet of hooguit met behulp van een noodgreep op te rijmen valt. Een beetje dichter legt zich daar echter niet bij neer. Het oudste voorbeeld dat ik ken betreft Vondel en trof ik aan in *Spokerijen in Amsterdam en Amstelland* (Europese Bibliotheek, Zaltbommel, 1975). Daarin wordt een anonieme bron geciteerd die, met on-Amsterdams accent, vertelt: ‘Joost Vondel 'et zeven jaar 'studeerd om 'n rijm te vinden op bliksem en toe’ zag ie toevallig een vrouw 'n pot breken en hoorde d'r man zeggen:

> Vrouw, haal gauw wat smiksem,
> Of je pot is naar de bliksem.’

Onmiddellijk opgezocht wat *smiksem* wel mag wezen, en inderdaad, de jongste editie van de dikke Van Dale vermeldt: ‘(Barg.) boter’.

Vondel was de enige niet die zich aan een rijmwoord op bliksem waagde. Willem Focquenbroch kwam tot de uitroep *Maar hoe! ik vind geen rijm op ixem.* En een apocrief verhaal wil dat koning Willem III tijdens een jachtpartij zag hoe jonkheer Six op een haas aanlegde en prompt riep:

> Schiet als de bliksem,
> Anders schiet Six 'em.

Dat bleek een bruikbare vondst, althans voor het tijdschrift ‘De Nederlandsche Spectator’. Toen de rijkssubsidie - groot f. 400, - voor het Woordenboek der Nederlandsch Taal, door minister Kappeynne van de Coppello afgeschaft, door minister Six weer werd toegekend, rijmde de Spectator

> Den Post voor 't Woordenboek vernielt Kappeynes bliksem.
> Ter eer van 't vaderland herstelt 't beleid van Six 'em.

Nog zo'n lastig te berijmen woord is *twintig.* Ivo de Wijs en Drs. P inventariseerden de mogelijkheden in hun rubriek Het Rijmschap in het maandblad Onze Taal, later gebundeld in *Het Rijmschap Compleet* (BZZTôH, 1984). Een van hun vondsten was

> De tuinman zei: ‘Uw roos is spintig!’
> En spoot met H_2CL_{20}.

Spintig bestaat. Kijk maar in Van Dale.

Jan Kal dichtte in ‘Fred’, een tekst die op de lp *Zing je moerstaal* (1976) door de groep Lucifer werd gezongen,

> Rond de twintig
> ontdek je wat je wil.
> Rosetintig,
> de glazen van je bril.

Tot de ‘twintig manieren om op twintig te rijmen’ die het zich ten doel had gesteld kwam Het Rijmschap niet, wel tot het advies

> Rijm nooit op twintig, kies voor twenty

Dan zijn er variaties plenty.

Weinigen zijn vaardiger in het rijmen dan Drs. P (Heinz Polzer). Een fraai voorbeeld daarvan gaf hij in een causerie, die verscheen op de lp *De Stille Odyssee* (1977). De opdracht was een rijmwoord op *herfst.* In het nummer 'Winter' luidt het derde couplet

De buren waren grimmig, zijn ouders diep gegriefd
En onder zijn collega's was hij ook al niet geliefd
De oude juffrouw Zomer, baas Voorjaar, meester Herfst
Ze riepen driewerf schande, juffrouw Zomer het driefwerfst.

De dichter is overigens zelf de eerste om hier van 'noodrijm' te spreken.

Drs. P is de grote pleitbezorger van het bedanken, uitnodigen, feliciteren, afspreken of verontschuldigen per vers, het zogeheten plezierdicht, waarvan inhoud en esprit geen voorrang hebben boven ambachtelijkheid en in-

tentie. In 1989 zou hij zeventig worden en ik wilde hem in stijl feliciteren. Het leek mij een toepasselijke gedachte in dat vers op *zeventig* te rijmen. Mijn aanvankelijke plan om een ballade of toch op z'n minst een sonnet te schrijven waarvan elke tweede regel op dat woord rijmde, moest ik al snel opgeven. Maar ook een eenvoudig kwatrijn met slechts één rijmwoord bleek na veel peinzen en krassen te hoog gegrepen. (Niet alleen voor mij, trouwens: het *Nederlands Rijmwoordenboek* van Jaap Bakker biedt geen enkel woord dat rijmt op zeventig. En ook niet op herfst.)

Zoiets zou Drs. P niet op zich laten zitten, al moet hij af en toe zijn toevlucht nemen tot krachtige kunstgrepen, zoals in

Hep is niep liperair, wap u hier leesp
Maar rijmp dan poch maar smeppeloos op Weesp.

Ik meende dus slim te zijn door het probleem niet zelf op te lossen maar het aan de jarige als uitdaging voor te leggen. Ik zond hem deze clerihew:

Drs. P
Rijmt op twintig, Weesp en herfst net zo vlot als op Hoezee
Streng waakt hij tegen rijmmoord
Bedacht hij echter zelf ooit op zeventig een rijmwoord?

waarvoor ik wel eerst het woord ‘rijmmoord’ aan de Nederlandse woordenschat moest toevoegen.

De Doctorandus, ook niet achterlijk, trapte er niet in. Hij had waarschijnlijk nòg 84 pleziergedichten te beantwoorden en bedankte mij per kerende post met de regels

Voorwaar, van alle dieren zijn
De oesters het inertst
En is de Zeeuwse variant
Wellicht het introvertst
Beschouwen wij de componist
Die blij septiemt en tertst
Dan worden we bemoedigd, of -
Germaans gezegd - beherzt
En 't leukste (meer nog dan Dada
Dat normontwrichtend merzt)
Is wel, hoe R.-H. Zuidinga
Met rijmuitgangen schertst.

Het zat mij echter toch niet lekker dat er op zo'n gangbaar woord helemaal niets te rijmen zou zijn en ik zette me weer aan het knutselen. Als P, om op Weesp te kunnen rijmen, een spraakgebrek mocht voorwenden, dan kon ik best een wat zwaar aangezet accent fingeren. Aldus kwam ik tot het volgende vers:

Haagse Haggie van vegvoegsbedgijf *Ik bgeng het bij U binnen*
Spgak: ‘Vandaag moet ik al geuzevgoeg naag Utgecht, Ggoet en Linnen
Vandaag via Bgeda naag Beestegzwaag en Deventeg
Maag eegst nog naag de Keizegsggacht, want Heinz wogdt heden zeventig’.

Sommige dichters vormen een klasse apart. Kees Stip rijmde ooit zowel op *axolotl* als op *Popocatepetl.* Kijk maar in zijn sonnettenbundel *AU! de rozen bloeien* (Bert Bakker, 1983).

Register van de tweeëntwintigste jaargang
Nummers 198 t/m 207 - 1992-1993

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Jules Deelder, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn.

We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat dit onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terug vinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

DEELDER, Jules
RENAISSANCE 198/47
zie BLANKEN, Henk
zie VINKENOOG, Simon

VINKENOOG, Simon
Deelder, Jules (& Poëzie in Carré 1966) 198/11

ZUIDINGA, Robert-Henk
Ellis, Bret Easton
'American Psycho' *206-207/84*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Simon Vinkenoog over Jules Deelder heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn optreden tijdens de manifestatie 'Poëzie in Carré' en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 198 op pagina 11; vervolgens dat Jules Deelder een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 198 vind je dan op pagina 47 dat het een gedicht is. Bij Jules Deelder vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over de manifestatie in Carré moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Vinkenoog, Simon), zoals je eerst bij Henk Blanken moet kijken om te vinden waar en wat deze over Jules Deelder heeft geschreven. De verwijzingen bij Robert-Henk Zuidinga geven aan dat je in het dubbelnummer 206-207 van BZZLLETIN op pagina 84 een artikel van zijn hand over het boek *American Psycho* van Bret Easton Ellis zult aantreffen.

Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daar staat een enorme ruimtebesparing tegenover. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ACHTERBERG, Gerrit
zie HEYNDERS, Odile

AGNON, Shmuel Josef
zie ELLEMERS-ETZIONI, T.

ALMOR, Ya'akov
Ben Ner, Yitzak 205/66

ANDREUS, Hans
HERINNERING AAN PAUL RODENKO 199/3

APPELFELD, Aharon
zie LUMKEMAN, Mirjam

ATXAGA, Bernardo
zie VUYK-BOSDRIESZ, Johanna

BAAYENS, Arita
KAMELEKEUTELS MET DORRA 203/40

BARTSCH, Jürgen
zie HAFKAMP, Hans

BATFARI, Hoesin bin Oemar
zie VREDENBREGT, Jacob

BEN NER, Yitzak
TWEE GETUIGENVERKLARINGEN OVER LUITENANT YA'ARI 205/67
zie ALMOR, Ya'akov

BEURSKENS, Huub
Rodenko, Paul 199/46

BLANKEN, Henk
TWAALF JAAR TWINTIG 200/14
Deelder, Jules (gesprek) 198/3

BLOK, Alexander
GEDICHT 199/78

BOEF, August Hans den
HET BAL VAN DE DODE RAT 200/21
Dracula 206-207/97

BOMBET, L.C.
Jannings, Emil 204/65

BOXEL, Hugo
zie KLEVER, Wim

BRAKMAN, Willem
zie KRAAMER, Josje

BREEKVELD, Arno
HET FEEST WAARIN IK ZIT 200/28

BREUKERS, Chrétien
EEN FEEST 200/33

BRINK, H.M. van den
Over Spaanse schrijvers en uitgevers 201-202/3

BROCKWAY, James
Spark, Muriel
'Curriculum Vitae' *200/92*

BROUWERS, Jeroen
NOTITIES OVER DE KEIZERIN 200/35
Hitler, Adolf (en zijn voorafbeeldingen) 206-207/48

BRUGGEN, Carry van
EEN ELEGANTE VROUW 203/25
FRAU LONA 203/27

CAMPERT, Remco
HET FEEST VAN LETTER 200/39

CARTENS, Daan
GOUD IS DE DROOM VAN VLEIERS 200/40
zie POILLAC, Cleo E.

CASTEL-BLOOM, Orly
zie WIJNTJES, Marie-José

CATALAANSE LITERATUUR
zie HOOFT COMAJUNCOSAS, Andreu van

CELA, Camilo José
zie GROOT, Ger

CHABOT, Bart

Deelder, Jules 198/23

CONRADI, Peter
zie POILLAC, Cleo E.

CREGO, Charo
Savater, Fernando (en de Spaanse essayistiek) 201-202/31

DEELDER, Jules
RENAISSANCE 198/47
zie BLANKEN, Henk
zie CHABOT, Bart
zie ELSHOUT, Ron
zie HAGERAATS, Koos
zie HANENBERG, Patrick van den
zie SCHOUTEN, Rob
zie VINKENOOG, Simon

DIEPSTRATEN, Johan
zie POILLAC, Cleo E.

DRACULA
zie BOEF, August Hans den

ELLEMERS-ETZIONI, T.
45 jaar Israëlisch proza 205/3

ELLIS, Bret Easton
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

ELSHOUT, Ron
Deelder, Jules (over zijn poëzie) 198/38
Krol, Gerrit 204/31
Nijhoff, Martinus 200/77

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BROCKWAY, James
zie CONRADI, Peter
zie NEERVOORT, Hans

zie ZUIDINGA, Robert-Henk

EROTISCHE LITERATUUR
zie GROOT, Ger

FEEST IN DE LETTEREN
zie BZZLLETIN 200

FRANSSENS, Jean-Paul
Landru, Henri Desiré 206-207/115

GIER, Jaqueline de
EEN EXPERIMENT (Dagboek uit Macedonië) 203/45

GOEIE MIE
zie NIJGH, Lennaert

GOYTISOLO, Juan
zie HOUT, Lidwien van den

GRAAF, Hermine de
EEN LAAT PROZADEBUUT 200/49

GROOT, Ger
Cela, Camilo José 201-202/67
Erotische literatuur in Spanje 201-202/14

HAARMANN, Fritz
zie BROUWERS, Jeroen
zie ROS, Martin

HAFKAMP, Hans
Bartsch, Jürgen (over zijn brieven) 206-207/65

HAGERAATS, Koos
Deelder, Jules (over zijn proza) 198/62
Seriemoordenaars en literatuur 206-207/3
zie POILLAC, Cleo E.

HANENBERG, Patrick van den
Deelder, Jules 198/ 16

HEIDE, Albert van der

Agnon, Shmuel Josef 205/ 12

HEIJDEN, A.F.Th. van der
DRIE POGINGEN TOT FEEST 200/53

HERMANS, Hub.
Llamazares, Julio 201-202/96

HEYNDERS, Odile
Rodenko, Paul en Achterberg Gerrit 199/35

HILBERDINK, Koen
Rodenko, Paul 199/3

HITLER, Adolf
zie BROUWERS, Jeroen

HOOFF, Marijke van
LITERAIRE ENGTE 200/59

HOOFT COMAJUNCOSAS, Andreu van
Catalaanse literatuur 201-202/108

HOPMAN, Henk
NOODUITGANG 200/63

HOUT, Lidwien van den
Goytisolo, Juan 201-202/58

INTERTEKSTUALITEIT
zie KRAAMER, Josje

ISRAëLISCHE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 205

JACOBS, Aletta
ONS VERBLIJF IN KIMBERLEY 203/21

JANNINGS, Emil
zie BOMBET, L.C.

JONG, Mels de
Seriemoordenaars 206-207/14

KAMP, Truusje van de

Rodenko, Paul (over zijn visie op de schilderkunst) 199/13
Broens, Willem 199/68

KLEVER, Wim
Spinoza en Boxel, Hugo (briefwisseling over spoken) 204/53

KRAAMER, Josje
Brakman, Willem
'Inferno' *(en intertekstualiteit) 204/22*

KRAFT, Christine
Over Blauwbaard 206-207/23

KROL, Gerrit
zie ELSHOUT, Ron

KUIPER, Anne
MARMO ROSSO 203/51
Reizende schrijfsters 203/3

KUSTERS, Wiel
Rodenko, Paul (over zijn poëzie-opvattingen) 199/26

LANDRU, Henri Desiré
zie FRANSSENS, Jean-Paul

LEMS, Mariet
IERS DWAALLICHT 203/60
JE STIJL IS JE LOT 200/71

LITERAIRE KRITIEK
zie ZWIER, Gerrit Jan

LLAMAZARES, Julio
GEDICHTEN 201-202/104
zie HERMANS, Hub.

LUMKEMAN, Mirjam
Appelfeld, Aharon (i.s.m. VEEN, Robbert) *205/51*

MAXIMALE POëZIE
zie ZWAGERMAN, Joost

MEILING, Kees
Vogel, David 205/22

MENDOZA, Eduardo
zie UYTERLINDE, Judith

MILLáS, Juan José
zie STEENMEIJER, Maarten

MUñOZ MOLINA, Antonio
zie SERRANO, Leo

MUYSSON, Phil
zie POILLAC, Cleo E.

NEERVOORT, Hans
Walker, Alice 204/42

NIEMöLLER, Joost
ALBERT ONDERWEG 206-207/108

NIJGH, Lennaert
De Leidse gifmengster, Goeie Mie 206-207/30

NIJHOFF, Martinus
zie ELSHOUT, Ron

OOMEN CAPTEYN, Nora
Ripper, Jack de (als literair personage) 206-207/39

OZ, Amos
zie PACH, Hilde

P, Drs.
GEDICHT 200/13

PACH, Hilde
Oz, Amos 205/42

POILLAC, Cleo E.

Bzzlletin 200 (gesprekken met Phil Muysson, Johan Diepstraten, Daan Cartens en Koos Hageraats) 200/3
Conradi, Peter (gesprek) 206-207/91

POLMAN, Linda
DE MAN IN DE KAST 203/65

RAWIE, Jean Pierre
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

REGISTER BZZLLETIN
21ste jrg, nrs 188 t/m 197 - 1991/92 198/74

REISVERHALEN
zie REIZENDE SCHRIJFSTERS
zie ZWIER, Gerrit Jan

REIZENDE SCHRIJFSTERS
zie BZZLLETIN 203

REVISOR-PROZA
zie ZWIER, Gerrit Jan

RIPPER, Jack the
zie OOMEN CAPTEYN, Nora

RODENKO, Paul
DICHTERSCHAP 199/1
PRAAIRAPPORT 199/71
zie ANDREUS, Hans
zie BEURSKENS, Huub
zie HEYNDERS, Odile
zie HILBERDINK, Koen
zie KAMP, Truusje van de
zie KUSTERS, Wiel
zie VERGEER, Koen

ROS, Martin
Haarmann, Fritz 206-207/58

SAVATER, Fernando
zie CREGO, Charo

SCHOUTEN, Rob
Deelder, Jules (over zijn poëzie) 198/28

SERIEMOORDENAARS EN LITERATUUR

zie BZZLLETIN 206-207

SERRANO, Leo
Muñoz Molina, Antonio 201-202/54

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 201-202

SPARK, Muriel
zie BROCKWAY, James

SPINOZA
zie KLEVER, Wim

STEENMEIJER, Maarten
Millás, Juan José 201-202/86

TECGLEN, Eduardo Haro
Over het Spaanse toneel 201-202/21

TINNE, Alexandrine
'IK ONTMOET NIET ANDERS DAN HYENA'S, WILDE ZWIJNEN EN BUFFELS' 203/12

TONEEL
zie TECGLEN, Eduardo Haro

UYTERLINDE, Judith
Mendoza, Eduardo 201-202/78

VáZQUEZ MONTALBáN, Manuel
zie VENMANS, Peter

VEEN, Robbert
zie LUMKEMAN, Mirjam

VENMANS, Peter
Vázquez Montalbán, Manuel 201-202/41

VERGEER, Koen

Rodenko, Paul (over zijn poëzietheorie) 199/58

VERHASSELT, Ruben
Yehoshua, A.B. 205/30

VINKENOOG, Simon
Deelder, Jules (& Poëzie in Carré 1966) 198/11

VOGEL, David
zie MEILING, Kees

VREDENBREGT, Jacob
Batfari, Hoesin bin Oemar 206-207/78

VUYK-BOSDRIESZ, Johanna
Atxaga, Bernardo (over de vertaling van Ababakoak) *201-202/47*

WAARSENBURG, Hans van de
DE RECEPTIE 200/97

WALKER, Alice
zie NEERVOORT, Hans

WIJNTJES, Marie-José
Castel-Bloom, Orly 205/57

YEHOSHUA, A.B.
zie VERHASSELT, Ruben

ZEGGELEN, Marie van
INDRUKKEN VAN EEN ZWERVELINGE 203/17

ZIKKEN, Aya
VROUWENLEVENS IN KERALA 203/71

ZUIDINGA, Robert-Henk
Ellis, Bret Easton
'American Psycho' *206-207/84*
Rawie, Jean Pierre (gesprek) 200/85
TAAL IN LETTEREN (literatuur en popmuziek) 198/71
TAAL IN LETTEREN 199/79
TAAL IN LETTEREN (Don Quichot) 201-202/119
TAAL IN LETTEREN (openingszinnen) 203/79
TAAL IN LETTEREN (boektitels) 204/79

TAAL IN LETTEREN (boektitels en de bijbel) 205/79
TAAL IN LETTEREN 206-207/120

ZWAGERMAN, Joost
Over de maximale poëzie 200/103

ZWIER, Gerrit Jan
Literaire kritiek en het reisverhaal 203/29
Revisor-proza en de Revisor-kritiek 204/3

[Nummer 209]

Voorwoord

'Vernieuwing' is iets wat veel schrijvers in Europa rond de laatste eeuwwisseling hoog in het vaandel hadden staan. Men wilde tot nieuwe inhouden en vormen komen die recht zouden doen aan het levensgevoel van de moderne mens.

Hoe ontwikkelden zij die nieuwe inhouden en vormen in de sociale, culturele en literaire context van die tijd? En hoe verliep het publicistische leven van zulke auteurs, gezien vanuit het perspectief van hun succes? Is er een duidelijke samenhang tussen hun vernieuwingen en hun succes aan te wijzen, en zo ja: waarin bestaat die samenhang?

Zes letterkundigen uit verschillende disciplines proberen enig licht te werpen op de 'doorbraak' van evenzovele moderne auteurs uit verschillende Europese literaturen: Federico García Lorca, Marcel Proust, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, D.H. Lawrence en Virginia Woolf.

De redactie

Doorbraak
Inleiding

Waarin bestaat het vernieuwende van een bepaalde auteur? Is het er meteen of is er een sprake van een proces, met moeite te reconstrueren uit een serie werken? Breekt een schrijver eensklaps door bij een groot publiek of gaat het om verschillende groepen lezers, van een kleine groep van critici en bewonderaars tot een grote, anonieme en breed samengestelde kring van lezers of toeschouwers? Is 'succes' een niet nader te differentiëren begrip of kent het vele vormen, van 'aandacht' en 'bekendheid' via 'succes' en 'aanzien' tot 'beroemdheid' en 'canonisatie'? Wat zeggen oplagecijfers? Wanneer overstijgt de faam van een auteur het eigen taalgebied en wordt hij 'wereldberoemd'? Welke factoren spelen een rol bij de doorbraak van een schrijver? Zijn het wel alleen literaire? Hoe belangrijk is de persoonlijkheid van de auteur, zijn stijl van leven, de kring van zijn vrienden en critici, zijn politieke optreden, zijn zakelijke talenten en zijn omgang met de media?

Dat zijn vragen die in een grote literaire studie systematisch behandeld zouden kunnen worden. Van zo'n uitvoerige studie kan hier geen sprake zijn. Maar als een eerste aanzet daartoe worden in deze bijdragen dergelijke vragen, afhankelijk van hun relevantie, bij de gekozen auteurs - Marcel Proust, Heinrich Mann, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Bertolt Brecht en Federico García Lorca - aan de orde gesteld.

Zoals te verwachten, is de doorbraak in de genoemde betekenissen bij de zes auteurs verschillend verlopen. Maar er zijn ook wel degelijk vergelijkbare elementen te onderscheiden. In alle gevallen zien we dat de schrijver eerst 'op de hoogte van de tijd' moet komen, de bestaande vormen en tradities moet leren beheersen, alvorens door te breken naar eigen inhouden en vormen. Vervolgens schrijft hij 'tegen de tijd', bewandelt nieuwe paden in de literatuur, of gebruikt een aantal nieuwe tendensen en technieken van de literatuur en kunst van zijn tijd voor eigen doeleinden.

In alle gevallen gaat het bij de eerste aanzetten tot succes om aandacht van een kleine groep critici of bewonderaars, soms hoofdzakelijk van één persoon. In deze eerste fase is het geloof in de met name esthetische vernieuwingen in het betreffende werk in de betrokken kleine kring groot en de aandacht van het grotere publiek klein. De eerste doorbraak naar een groter publiek wordt meestal niet veroorzaakt door het begrip dat dit publiek kan opbrengen voor de gedurfde formele vernieuwingen in het betreffende werk. Integendeel: het zijn juist de werken die een mengeling van thematische vernieuwing en 'begrijpelijke', meer traditionele vormen vertonen die succes hebben bij een groter publiek. Het opnemen van de auteur in de nationale of internationale canon vindt daarna plaats. Hierbij krijgt de literatuurkritiek oog voor de esthetische vernieuwingen in het betreffende oeuvre en wordt de auteur op scholen en universiteiten 'onderwezen'. Uitgevers richten zich hiernaar. Kortom: cultureel toonaangevende groepen erkennen het werk van een schrijver als behorend tot het literaire erfdeel en het grote publiek sluit zich bij dat oordeel aan.

Dat betekent overigens absoluut niet dat dit werk in zijn geheel bekend wordt, noch dat het, buiten de in bloemlezingen opgenomen en voorgeschreven titels, ook werkelijk door veel lezers gelezen wordt. Het duurt lang voordat het werk van een

auteur in de belangrijkste vernieuwende literaire aspecten ervan door een groot publiek als uniek wordt erkend. Het opnemen in het Pantheon van de moderne klassieken, ten slotte, betekent meestal ook het einde van de werkelijke invloed van de schrijver, hij wordt letterlijk 'bijgezet'.

Tweede en volgende doorbraken, vaak na de dood van de auteur, vinden plaats nadat de eigenlijke canonisatie al heeft plaatsgevonden, meestal niet op literaire gronden. Het werk is dan bijvoorbeeld politiek bruikbaar of het wordt 'ontdekt' door anderszins geestverwante publicisten.

Buiten-literaire factoren blijken tijdens alle fases van doorbraak naar een groter publiek een belangrijke rol te spelen: het tragische of

romantische leven van de schrijver, zijn persoonlijkheid, zijn commerciële talent, zijn gevoel voor publiciteit, zijn ervaring met moderne media. Bij uitgesproken politieke schrijvers komen daar natuurlijk ook de ingrepen van de machthebbers in hun persoonlijke leven en de verhouding die ze met hun politieke doelgroep opbouwen bij. Zoals verwacht mag worden, blijkt het in alle gevallen van groot belang, wanneer een auteur wordt opgemerkt, gestimuleerd en gepropageerd door één of meer invloedrijke critici en wanneer zo hun weg naar het grotere publiek wordt geëffend.

De zes bijdragen willen belangstelling wekken voor het weinig onderzochte fenomeen van de literaire doorbraak. Ze zijn, zoals gezegd, niet meer dan een aanzet. Men zou zich kunnen voorstellen dat ze inspireren tot bijvoorbeeld verder empirisch onderzoek naar de samenhang van modernistische vormvernieuwingen zoals het opgeven van het traditionele verhaal en de waardering bij een groot publiek.

Henk Harbers & Edmund Licher

Hub. Hermans
Federico García Lorca

Het valt voor een kunstenaar niet altijd mee om te leven in de wetenschap beroemd te zijn, ook al is dat nog altijd minder beroerd dan pas ná je dood beroemd te worden. En nóg vervelender is het wanneer die dood zelf bijdraagt tot je beroemdheid. Wat dat betreft is de Spaanse dichter-toneelschrijver Federico García Lorca (1898-1936) goed te vergelijken met iemand als Vincent van Gogh.

In tegenstelling tot Van Gogh echter, was García Lorca reeds tijdens zijn leven een soort legende. Na zijn dood heeft deze legendevorming, door een complex van factoren, tot nogal wat misvattingen geleid. Vooral zijn homoseksualiteit en zijn gewelddadige dood in de begindagen van de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939) hebben aanleiding gegeven tot het ontstaan van een aantal, vaak tegenstrijdige geruchten. Veel van die geruchten moeten voor zijn nabestaanden uiterst pijnlijk geweest zijn; met name waar deze te maken hadden met zijn homoseksualiteit. Toch is het gevaarlijk om de naamsbekendheid van García Lorca uitsluitend toe te schrijven aan zijn interessante biografie.

12 PERSPECTIVA URBANA CON AUTORRETRADO (STADTANSICHT MIT SELBSTBILDNIS)

(illustratie: Federico García Lorca)

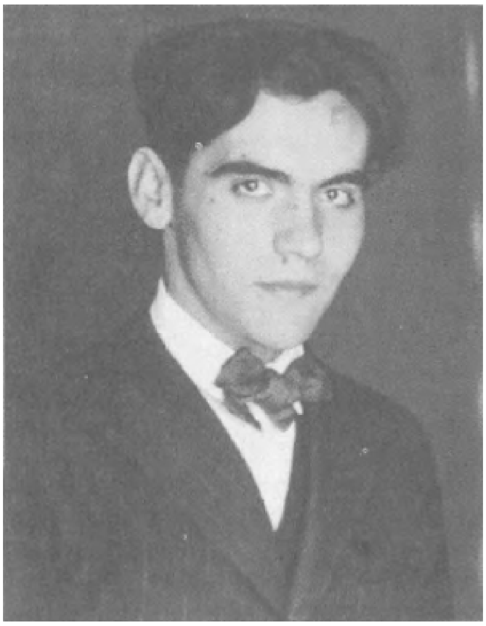
Een anekdote, ons verteld door Rafael Martínez Nadal, onderzoeker en vriend van Lorca, toont aan dat het werk van Lorca het ook zonder biografie kan stellen: ‘(Een Chinees) vertelde mij dat hij de opdracht had om een aantal twintigste-eeuwse Europese dichters, die al vertaald waren in het Engels of het Frans, de enige talen die hij beheerste, te vertalen in het Chinees. “Een moeilijke taak, neem ik aan.” “Yes, vely difficul,” vertelde me de Chinees in zijn beste Engels. “Ik ben slechts” - vervolgde hij - “één dichter tegengekomen, van wie een aantal gedichten voor oorspronkelijk Chinese poëzie konden doorgaan.” Ik vroeg hem wie dat was: “Een Spaanse dichter, “Lolca' is de naam.”’[1]

Hier stuiten we opnieuw op een merkwaardig feit. Hoe Spaans en hoe persoonlijk het werk van Lorca ook is, vaak blijkt dat werk het ook in vertaling goed te doen.[2]

De helaas zeer onvolledige bibliografie van Lorca omvatte in 1982 reeds 3195 titels.[3] Verreweg het grootste gedeelte van de secundaire literatuur wijdt meer aandacht aan het leven en de persoon van Lorca dan aan diens werk. Maar ook de studies die zich tot het werk van de dichter willen beperken, leggen voortdurend relaties met diens leven. Hier valt blijkbaar haast niet aan te ontkomen.

Ook in deze bijdrage zal dat niet lukken. Toch wordt het, door de thematiek van deze *Bzzlletin*-aflevering, die zich immers richt op het moment van doorbreken van beroemde, vernieuwende twintigste-eeuwse auteurs, mogelijk om een originele invalshoek te kiezen. Als we de canonisatie van Lorca in de tweede helft van deze eeuw als een vaststaand gegeven beschouwen, kan onze aandacht

zich toespitsen op de receptiegeschiedenis van Lorca in de jaren van zijn schrijverschap en op de waardeoordelen van zijn tijdgenoten over de werken waarmee hij doorbrak naar het grote publiek (1928-1933). De hier gekozen benadering, waarbij het dus vooral gaat om de receptie van het werk van de kunstenaar in de periode van zijn doorbraak, moet leren waarom er ineens aandacht komt voor werk dat spraakmakend en vernieuwend blijkt te zijn, en later tot de canon gaat behoren. Met andere woorden, het gaat om de vraag waaròm op een bepaald moment in de geschiedenis de tijd rijp blijkt te zijn voor een nieuw auteur en een bepaald soort kunstopvatting.



Lorca op achttienjarige leeftijd

Een waas van mysterie

Geïnspireerd door zijn grote voorbeeld, de schrijver-hispanist Gerald Brenan, trok de Ierse hispanist Ian Gibson in 1965 naar Granada om onderzoek te doen naar de vroegere poëzie van Federico García Lorca. Met Brenan's *South of Granada* in de hand reisde hij door deze bergachtige streek en sprak daar met familieleden en andere mensen die Lorca goed hadden gekend. Meer en meer raakte hij bedwelmd door de persoonlijkheid achter het eigenlijke object van zijn onderzoek. De raadsels van het leven en de gewelddadige dood van Lorca werden zelfs zo groot dat Gibson zijn academische roeping vaarwel zei om alleen nog het spoor van Lorca te volgen. Bij elke getuigenverklaring, elk document, elk ongepubliceerd gedichtje werd het werkterrein van onze Ierse onderzoeker alleen maar groter. Zijn uiteindelijke bibliografie telt maar liefst 1332 bladzijden.[4]

Toch was Gibson er al in 1971 in geslaagd om, als voorproefje op die uiteindelijke biografie, een boek te publiceren over de dood van García Lorca. Dit boek sloeg in als een bom. Tot op dat moment was in Franco-Spanje de moord op García Lorca iets geweest waarover eigenlijk niet gesproken kon worden. Iedereen in Spanje wist dat Federico García Lorca aan het begin van de Burgeroorlog door volgelingen van Franco was vermoord, maar het fijne ervan was niet bekend.

Volgens de officiële versie was Lorca een geniaal volksdichter die zich nooit met politieke zaken had ingelaten. Vandaar ook dat de Spaanse censuur reeds in 1952 toestemming verleende aan de Madrileense uitgeverij Aguilar om de *Volledige werken* van Lorca te publiceren. Men ondernam zelfs pogingen om Lorca te afficheren als dichter van het Nationalistische, oftewel het Franco-kamp. Zijn dood werd vooral geweten aan een ongelukkige samenloop van omstandigheden. Op besmuikte wijze werden dan vaak toespelingen gemaakt op zijn seksuele geaardheid. Hij zou het slachtoffer geworden zijn van een nichtenvete: een verklaring die meer zegt over de toenmalige denktrant in Spanje dan over de werkelijke toedracht.

Volgens de meeste versies die de ronde deden onder de anti-Francogezinden echter, had de dood van García Lorca niets van doen met zijn homoseksualiteit, maar alles met zijn actieve steun aan de zaak van de Republiek. Voor deze tegenstanders van het Franco-regime was hij zelfs een martelaarsrol gaan vervullen en zo een symbool geworden van het verzet tegen Franco.

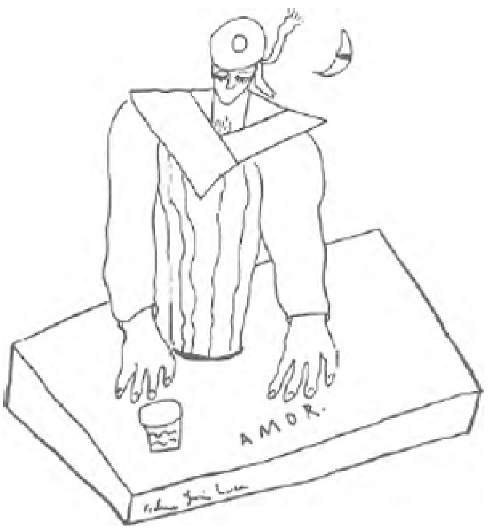
Gibsons boek, dat in 1971 bij de Parijse bal-

lingenuitgeverij Ruedo Ibérico verscheen,[5] maakte een voorlopig einde aan alle geruchten en mystificaties. Gibson betoogde dat García Lorca wel degelijk vermoord was vanwege zijn politieke opvattingen en dat hij gewoon één der vele slachtoffers was van de holocaust die de Nationalisten aangericht hadden onder linkse intellectuelen. Gibson bewees niet alleen dat het Franco-regime Lorca ten onrechte gedepolitiseerd had, maar ook seksueel gestigmatiseerd. Dit alles in de overtuiging dat een linkse, homoseksuele dichter in het zo macho-achtige Spanje op niet veel sympathie zou kunnen rekenen.[6]

Ondanks de verhelderende boeken van Gibson en ondanks het feit dat er na de dood van Franco geen censuur meer was die onwelgevallige publikaties kon verbieden, bleef er een waas van mysterie rond Lorca hangen. Naarmate er meer gedichten werden vrijgegeven waarin de dichter onverhuld sprak over zijn homoseksuele verlangens, werden de eerdere gedichten waarin hij dat nog verhuld had gedaan, opzienbarender. Maar tegelijkertijd werd de violente dood van de dichter, die immers zo moeilijk te rijmen viel met alles waarvoor hij tijdens zijn leven zo hartstochtelijk had geijverd, des te tragischer.

Uit diverse publikaties over de mens Lorca, maar vooral ook uit het werk van de schrijver zelf, spreekt een panische angst voor het noodlot en de dood die hem uiteindelijk zouden treffen. Zoals verderop zal blijken, verzet Lorca zich tegen elke vorm van onderdrukking en hunkert hij als een bezetene naar liefde en vervulling. Juist het voor hem onbereikbare hiervan heeft Lorca tot zo'n tragische èn aantrekkelijke persoonlijkheid gemaakt.

Putrefacto



(illustratie: Federico García Lorca)

Federico García Lorca wordt in 1898 geboren als zoon van een onderwijzeres en een hereboer in Fuente Vaqueros, een dorpje bij Granada. Hij groeit op in een beschermd, kunstminnend gezin en weet zich omringd door gitaans personeel dat

hem de liefde voor de Andalusische folklore bijbrengt. Na enige jaren aan de Universiteit van Granada rechten en letteren gestudeerd te hebben (toentertijd in Spanje een veel voorkomende combinatie), verhuist hij in 1919 naar Madrid om zijn studie voort te zetten. Daar neemt hij zijn intrek in de 'Residencia de Estudiantes', een progressief, liberaal studentenhuis waar veel aan sport en cultuur wordt gedaan. In de negen jaar dat Federico daar ingeschreven staat, wijdt hij zich meer aan allerlei vormen van kunst dan aan de studie. Zo ontpopt hij zich als een begaafd pianist en componist. Zijn interesse gaat vooral uit naar de klassieke Spaanse muziek en de Andalusische folklore. Verder houdt hij zich bezig met toneel en tekenen, en in toenemende mate ook met poëzie. Voor zijn kunstzinnige en intellectuele vorming zijn heel belangrijk de gastdocenten die de Residencia bezoeken (Einstein, Wells, Aragon, Ortega y Gasset enz.), maar

ook de vriendschap met andere Residencia-bewoners als Dalí, Buñuel en Alberti.

Op de Residencia heerst een klimaat van tolerantie waarin de talenten van de bewoners uitstekend kunnen gedijen. Vooral de hang naar humor en experiment spelen hierbij een grote rol. Zo bedenken de Residencia-bezoekers nieuwe, humoristische dichtvormen als de 'anaglyf' en scheldwoorden als 'putrefacto'. Het woord 'putrefacto' staat voor alles wat de jonge kunstenaars 'verrot', ouderwets, burgerlijk of artistiek verwerpelijk vinden. Deze term vormt zo het startpunt voor hun nieuwe kunst, voor alles wat ze wèl willen.

De veelzijdige Federico vormt al gauw het stralende middelpunt van het culturele leven op de Residencia. Luis Buñuel beschrijft hem in zijn autobiografie als volgt:

> Federico, uiterst briljant, innemend, met een zichtbare hang naar elegantie, zijn das onberispelijk, zijn ogen donker en fonkelend, oefende een aantrekkingskracht, een magnetisme uit, waaraan niemand zich kon onttrekken. (...) Zijn kamer in de Residencia werd een van de meest gezochte plaatsen van samenkomst in Madrid.[7]

Generatie van 1927

In 1920 vindt de uitvoering plaats van zijn eerste toneelstuk, en een jaar later publiceert hij, met financiële steun van zijn ouders, zijn eerste dichtbundel. Het toneelstuk wordt een faliekante mislukking, de dichtbundel een succes. Lorca schrijf nu als een bezetene, maar publiceert weinig. De eerste roem komt in 1927, wanneer er lovende kritieken verschijnen van een nieuwe dichtbundel en een tweede toneelstuk. In datzelfde jaar maakt García Lorca, met een aantal bevriende dichters, een reis naar Sevilla om daar het driehonderdste sterfjaar van de barokdichter Góngora te herdenken.

In de Spaanse literatuurgeschiedenis groeide deze gebeurtenis uit tot een belangrijke mijlpaal. Immers, naar aanleiding van deze herdenking zou de groep dichters, waaronder bekende namen als Rafael Alberti, Jorge Guillén en Nobelprijswinnaar Vicente Aleixandre, later als 'Generatie van 1927' door het leven gaan. Het is vooral deze 'eneratie van 1927', met Lorca voorop, die ervoor gezorgd heeft dat de Spaanse literatuur een korte periode van grote bloei doormaakte en weer aansluiting vond bij wat er elders in Europa gebeurde.

De benaming 'Generatie van 1927' is overigens misleidend, want de bewondering voor Góngora was slechts tijdelijk en bovendien niet algemeen, terwijl de dichters ook niet echt een generatie vormden. Het ging wel om een vriendengroep van min of meer gelijkgestemde geesten, maar het was geen groep met een duidelijk eigen programma. Als er al gemeenschappelijke kenmerken te onderscheiden zijn, dan zou gewezen moeten worden op de bewondering die allen koesterden voor zowel de Spaanse klassieke tradities en de rijke Spaanse folklore, als voor de nieuwigheden van de internationale avant-garde. García Lorca nam hierbij het voortouw.

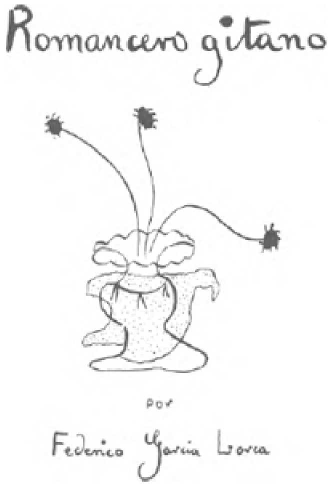
Tussen 1925 en 1928 bereikt de vriendschap tussen Lorca en Dalí een hoogtepunt. Dalí maakt in deze jaren een aantal schilderijen en tekeningen waarin het gezicht

van Lorca herkenbaar aanwezig is. In 1925 schrijft Lorca de beroemd geworden 'Oda a Dalí', waaruit warme gevoelens van vriendschap klinken. In deze ode is de invloed van het door beiden toen zeer bewonderde kubisme merkbaar aanwezig. Het gaat hen om originele constructies, heldere beelden en veelduidige metaforen.

Duende

Maar Lorca laat zich niet alleen door nieuwe kunststromingen als het kubisme beïnvloeden, hij is ook ontvankelijk voor de Spaanse klassieken en voor de nog levende volkscultuur. Lorca, die de gewoonte had om ongepubliceerde gedichten en tekeningen onder zijn vrienden en bekenden te laten circuleren, is in Spanje dan al een soort mythe geworden. Zo kenden veel mensen al gedichten uit de bundel *Romancero gitano* (zigeunerliedboek) uit hun hoofd voordat deze in 1928 zou verschijnen. Binnen twee maanden was

de bundel uitverkocht en daarna beleefde hij herdruk op herdruk.



(illustratie: Federico García Lorca)

Hoewel de gedichten uit deze bundel, nauw verwant als ze zijn aan de Spaanse volkspoëzie, een betrekkelijk eenvoudige zinsbouw en woordgebruik bezitten, zijn de opgeroepen beelden complexer en suggestiever dan ze lijken. Het eigene van bepaalde kleuren of van begrippen als ‘water’, ‘nacht’, ‘schaduw’, ‘maan’, ‘vis’, ‘paard’, ‘slang’, ‘olijf’, ‘sinaasappel’, ‘bloed’ of ‘mes’ is niet altijd even gemakkelijk te duiden. Zo staan ‘bloed’ en ‘water’ niet alleen voor het vrouwelijke en het leven, maar ook voor de dood, terwijl ‘maan’ en ‘paard’ niet alleen verbonden zijn met erotiek en instinct, maar ook met de naderende dood. We doen Lorca te kort wanneer we dit soort symbolen louter via de traditionele, archetypische weg uitleggen. En ook zouden we er verkeerd aan doen wanneer we deze aan de Andalusische leefwereld ontleende begrippen en symbolen louter als zigeunerfolklore zouden interpreteren.

Lorca suggereert in zijn essays en in de bewaard gebleven teksten van zijn lezingen dat er méér is, en dat veel symbolen een uiterst persoonlijke betekenis hebben. Hij verplaatst ons in een nu eens reële, dan weer magische wereld, waarin menselijke figuren slachtoffer worden van hun eigen voorgevoelens, van bijgeloof, van haat en hartstocht en van slechte voortekens en voorspellingen. Het is de wereld van de ‘flamenco’ waarin de ‘duende’ zich meester maakt van de aanwezigen en hen onderwerpt aan zijn mysterieuze en dramatische macht. Zij die niet ontvankelijk zijn voor de magische kracht van de ‘duende’ zullen ook nooit de diepere roerselen die de dichter tot zijn ontboezemingen brachten, kunnen begrijpen. Zo luiden de beroemde beginverzen van de ‘romance sonámbulo’ (slaapwandelromance), in vertaling van L.Th. Lehmann:

> Groen wat houd ik van je groen
> Groene takken, groene vlagen.

Verzen waarbij de kleur ‘groen’, volgens de theorieën van Jung, uitgelegd zouden kunnen worden volgens een lijn die loopt van leven naar dood: ‘groen’ is Leven en Venus (jeugd en liefde), Venus en Slang (liefde en gevaar), en Slang en Mes (gevaar en dood). In de loop van het gedicht verschuift de betekenis van ‘groen’ niet alleen van leven naar dood, ook de betekenis van andere woorden zijn voortdurend in beweging. Als lezer blijf je het gevoel houden dat er nog méér is. In het geval van

de kleur groen lijkt het dan te gaan om een verleidelijke, gevaarlijke of onmogelijke liefde; een preciese invulling is er, ondanks verwoede pogingen van sommige onderzoekers, echter nooit.

De *Romancero gitano* is in ieder geval geen zedenschets van de zigeunerwereld, maar eerder een blik op het onzichtbare, het onnoembare en het onvervulbare verlangen. Dat is ook de reden dat veel gedichten altijd raadselachtig zullen blijven, en dat ook Lorca zelf niet kon verklaren wat er nu precies gebeurde.[8]

Breuk.

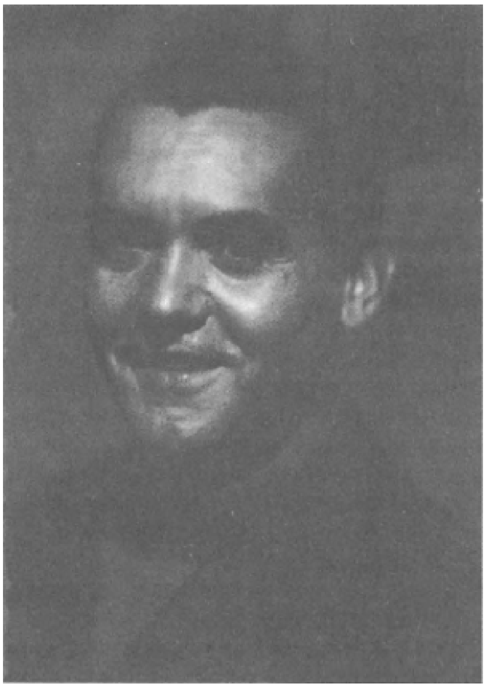
García Lorca was niet blij met het gigantische succes van zijn nieuwste publikatie. Hij kon zich niet voorstellen dat zo vele mensen een bundel prezen die zij niet echt konden begrijpen. De bundel zat immers niet alleen vol met zigeunersymboliek en andere aan de Andalusische folklore of Spaanse volkspoëzie ontleende beelden, ook bevatte hij geheel eigen metaforen die slechts gedeeltelijk begepen konden worden door wie de persoonlijke frustraties en idealen van de dichter kende. Lorca was dan ook bang dat men hem alleen maar ging zien als dichter van die gekke, leuke, exotische zigeunergedichtjes. Voor Lorca was de inspiratie op de wereld van de zigeuners echter niet meer dan één der thema's van zijn poëzie. Men kon zijn persoon toch niet identificeren met wat hij in één werk toevallig liet zien?

Dit alles vond hij des te erger toen hij bemerkte dat zijn twee grote kunstenaarsvrienden het nieuwe werk veroordeelden. In het geval van Buñuel was dat nog wel te begrijpen, want die verkeerde in Parijse kunstenaarskringen en was een adept van het surrealisme geworden. Ondanks zijn anarchistische inslag was hij dogmatisch in zijn veroordeling van alles wat niet aansloot bij de nieuwe leer. Alles wat uit Spanje kwam vond hij achterlijk. In brieven aan Pepín Bello, een gemeenschappelijke vriend, bekritiseerde Buñuel niet alleen het narcisme en estheticisme van de persoon Lorca, maar ook het Spaanse traditionalisme van diens nieuwe werk.[9]

Buñuel en Dalí waren op dat moment juist bezig ‘het meest experimentele filmscript aller tijden’ te maken: *Un chien andalou.* Al dan niet beïnvloed door de gewijzigde artistieke opvattingen van zijn Parijse vriend, maakt nu ook Salvador Dalí een draai van 180 graden. Hoewel hij nog geen jaar voordien Lorca de meest geniale Spaanse kunstenaar noemde, en toen ook sommige gedichten uit de *Romancero gitano* kende, schreef hij hem nu een brief waarin hij, evenals Buñuel, het anekdotische en het traditionalistische veroordeelde:

> Dat wat je schrijft over de onderjurk van Sint-Gabriël, dat heilige mannetje in die slaapkamer, dat vind ik op de de dag van vandaag, nu ik bij alles wat gemaakt wordt nog slechts de *razernij* accepteer waarmee dat gebeurt, iets immoreels. Dat is net als wat die Fransen doen, met die walgelijke, ontoelaatbare Franse ‘esprit’, Cocteau en zo. Je huidige poëzie valt geheel binnen het *traditionele*; ik zie daar *het vetste dichterlijke stof van ooit* liggen: maar! volledig verbonden met de normen van de klassieke poëzie, niet meer in staat om ons op te winden of om onze huidige verlangens te bevredigen.[10]

Federico bleef met het onaangename gevoel zitten in de ogen van zijn vrienden nu een ‘putrefacto’ te zijn geworden. Gedichten als zijn door Dalí aangevallen lofzang op Sint-Gabriël waren blijkbaar te traditioneel en te anekdotisch: ‘Een mooie jongen, rank als riet,/ brede schouders, smalle heupen,/ huid van nachtelijke appel,/ droeve mond en grote ogen,/ zwerft met zenuwen van zilver/ door de verlaten straat.’


Federico García Lorca

Behalve het bezwerende, beeldrijke gebruik dat Lorca maakt van de Andalusische folklore, lijken dit soort gedichten inderdaad niet erg vernieuwend. De gebonden vormen en de narratieve structuur van deze gedichten doen zelfs ‘ouderwets’ aan. Het is dan ook maar de vraag of Lorca hier de door Dalí beoogde vernieuwing nastreefde. Hij moet echter veel pijnlijker getroffen zijn door het feit dat Dalí met het anekdotische ook het homo-erotische element veroordeelde. En dan juist Dalí, een van de weinige vrienden die van zijn homozijn op de hoogte waren.

In pas veel later gepubliceerde gedichten, zoals bijv. in zijn beroemde postume ‘Ode aan Walt Whitman’ (1940), zou Lorca zich openlijk uitspreken over zijn visie op homoseksualiteit. Wanneer Dalí die geaardheid echter ook uit dit soort gedichten las, moesten daaraan wel poëzie-externe factoren ten grondslag liggen: einde vriendschap. Lorca zou de titel *Un chien andalou* dan ook opvatten als een persoonlijk aan hem gerichte belediging.

Crisis

Het succes van de nieuwe bundel, sprekend uit juichende recensies en ongekend hoge oplagen, en tegelijkertijd de veroordeling door twee vrienden die nu zwoeren bij het surrealisme, stortten Lorca in een crisis. Hij was nu wel doorgebroken bij de kritiek en bij het grote publiek, maar het beeld dat men van hem had, beviel hem niet. Nu zijn - in artistieke zin - grootste vrienden afgevallen waren, liep hij het risico om als provinciaal Spaans dichtertje gezien te worden.

Hierbij dient er overigens opnieuw op gewezen te worden dat Lorca weinig moeite doet om dit beeld te veranderen, aangezien folklore voor hem iets heiligs is. Hij is vooral geïnteresseerd in de rijke, orale literatuur van zijn geboortestreek. En ook zijn eigen teksten ziet hij in de eerste plaats als orale literatuur, de meest directe vorm van communicatie. De manier waarop hij voorleest uit eigen werk wordt door allen die daar ooit getuigen van zijn geweest, zeer geroemd. Herhaaldelijk verzekert Lorca dat poëzie pas leeft wanneer deze voorgedragen wordt. Publiceren doet hij alleen om zijn vrienden er een plezier mee te doen. Hij heeft zelfs een panische angst om zijn gedichten gepubliceerd te zien, want in zijn ogen zijn ze daarmee ‘dood’ geworden. Zo bezat hij ook, anders dan zijn veelal academisch gevormde generatiegenoten, geen eigen bibliotheek. Boeken die hij kreeg of kocht gaf hij, na eventuele lezing, meteen weer weg. Zelfs zijn eigen manuscripten leende hij uit of gaf hij weg zonder zelf een kopie te bewaren. In vreemde literaturen was hij nauwelijks geïnteresseerd. De enige vreemde taal die hij beheerste was het Frans. De Spaanse klassieken kende Lorca echter beter dan wie ook. Maar ook beheerste hij, zoals door Miguel García Posada en andere onderzoekers is aangetoond, de door de diverse avantgarde-stromingen gehanteerde technieken tot in de perfectie.[11] Hij hield er echter niet van om zich als aanhanger van deze of gene beweging te presenteren. Dat men dat niet begreep moet hem pijn gedaan hebben en de crisis waarin hij zich bevond, hebben verergerd.

New York

Naast de teleurstelling over de manier waarop zijn werk werd geïnterpreteerd (zowel het succes als de kritiek), kreeg Lorca in het jaar van zijn doorbraak (1928) ook enige andere tegenslagen in de privé-sfeer te verwerken. Dit alles deed hem besluiten om voor een jaar naar New York te gaan. Deze reis luidt een nieuwe etappe in zijn leven in. Meer nog dan voordien is hij nu bang om nieuw werk gedrukt te zien.

Zijn verblijf in New York, aan de Columbia University, valt echter heel anders uit dan hij gehoopt had. Hoewel hij diverse Spaanse vrienden tegenkomt, voelt hij zich er erg eenzaam. Het leven in de immense, jachtige stad, waar de dreiging van de economische crisis duidelijk voelbaar is, ervaart hij als vervreemdend. Achter de uiterlijke wereld van hoge wolkenkrabbers en snelle auto's ziet hij de angst en eenzaamheid van de stadsmens. Alleen de Amerikaanse negers hebben, vooral via hun muziek, nog iets warm-menselijks behouden. De manier waarop juist deze groep openlijk gediscrimineerd wordt, vergelijkt hij

met de situatie van vrouwen en homoseksuelen in zijn eigen land.

Lorca bij aankomst in Buenos Aires, 1933

Zijn ervaringen in New York en zijn daarop aansluitende bezoek aan Cuba, waar de negercultuur ook al zo prominent aanwezig is, verwerkt hij in een nieuwe bundel, *Poeta en Nueva York*, die pas in 1940 in Mexico zal verschijnen. Het optimistische en folkloristische uit zijn eerdere bundels is nu geheel verdwenen om plaats te maken voor een veel zwaardere, dreunende toon. De schaduwzijde van het leven, die in vroegere werken slechts op speelse wijze aanwezig leek, treedt nu nadrukkelijk op de voorgrond.

Iets soortgelijks gebeurt in twee toneelstukken die hij nu begint te schrijven: *Así que pasen cinco años* (In vijf jaren tijds) en *El Público* (Het Publiek). Deze postuum gepubliceerde stukken zijn niet alleen modern en zwaar van inhoud, ze zijn ook qua vorm vrij experimenteel: een typisch modernistische mengeling van surrealistische techniek en existentialistische problematiek. Als in een ultieme poging om zijn vrienden Buñuel en Dalí opnieuw voor zich te winnen, experimenteert Lorca hier naar hartelust met de rol van het onderbewuste en met filmische technieken. In deze stukken zijn de traditionele tijd, plaats en handeling verdwenen ten gunste van een chaotische wereld waarin alle personages droombeelden of tijdloze alter ego's lijken van het centrale personage.

In deze harde, jachtige wereld is echte communicatie onmogelijk geworden. In *Así que pasen cinco años* wordt het centrale personage geconfronteerd met zijn angst voor het verloop van de tijd en de daarmee onafwendbaar geworden dood; in *El Público* wordt dit cen-

trale personage het publiek zelf, dat afrekent met de enige speler die zijn rol niet als doel op zich had gezien. Het thema is dat van de homoseksuele liefde; de enige liefde die niet gericht is op het verkrijgen van nageslacht en dus op het verder laten verstrijken van de tijd, maar puur en alleen op het nu. Uitsluitend het nu is van belang.

Toen hij het manuscript van *El Público* eens voorlas aan zijn vrienden, bekenden deze er niets van te begrijpen. Lorca dacht eerder dat ze bang waren om de dreiging van het stuk tot zich te laten doordringen. Hij was ervan overtuigd dat hij zijn tijd vooruit was en dat men pas later deze stukken zou begrijpen en opvoeren. Dat is inderdaad ook gebeurd. *Así que pasen cinco años* is heden ten dage een van Lorca's meest opgevoerde stukken geworden. *El Público*, waarvan het (onvoltooide) manuscript pas in 1970 werd vrijgegeven, werd onopvoerbaar geacht, totdat eind 1986 een grootse internationale co-produktie van het Spaanse ‘Centro Dramático Nacional’, het Milanese ‘Piccolo Teatro’ en het Parijse ‘Théâtre de l'Europe’ het tegendeel bewees.

De Spaanse Republiek

Teruggekeerd in Spanje is daar inmiddels de Republiek uitgeroepen (1931), die een voor die tijd vooruitstrevend cultuurbeleid voerde. García Lorca kan nu, op verzoek van een oude vriend die inmiddels minister is geworden, eindelijk een oude droom verwezenlijken: het opzetten en leiden van een rondreizend theatergezelschap. In 1932 starten de activiteiten van de Universitaire theatergroep ‘La Barraca’. Deze groep voert in allerlei steden en uithoeken van Spanje werken op van vooral klassieke Spaanse auteurs. Een van de belangrijkste drijfveren hierbij is de wens om de grote cultuur dichter naar het volk te brengen.

García Lorca schreef in deze jaren, waarin eigenlijk maar weinig tijd overbleef om te schrijven, zijn bekendste toneelstukken. Het lijkt wel of hij, gedreven door de eisen des tijds, een stapje terug doet op de eerder ingeslagen avantgardistische weg. Nu gaat hij stukken schrijven die, geënt op de Spaanse klassieke traditie en op de volkscultuur, voor een breder publiek toegankelijk zijn. Het grote voorbeeld hiervan is de zogenoemde ‘dramatische trilogie van het Spaanse land’: *Bodas de sangre* (Bloedbruiloft, 1933), *Yerma* (1934) en een stuk dat verloren is gegaan. Gewoonlijk wordt *La casa de Bernarda Alba* (Het huis van Bernarda Alba, 1936), dat eigenlijk het eerste deel van een nieuwe cyclus had moeten worden, als derde deel van de ‘trilogie van het Spaanse land’ beschouwd.

De première van het eerste deel van deze trilogie in het voorjaar van 1933 wordt zowel in Madrid als in Barcelona een doorslaand succes.[12] Vrijwel alle 53 recensies zijn laaiend enthousiast, hoewel ook weer een oud kritiekpunt op Lorca's toneel naar voren komt, namelijk de overheersing van het lyrische boven het dramatische. Geprezen wordt in het algemeen de moderne toon die Lorca aanslaat. Ook worden relaties gelegd met de thematiek van de *Romancero gitano*, een bundel die inmiddels een brede bekendheid genoot en het succes van *Bodas de sangre* als het ware voorbereidde.

Noodlot

Het voorgaande heeft duidelijk gemaakt dat het moeilijk is om het leven van Lorca los te zien van zijn werk. Het ligt dan ook voor de hand om te veronderstellen dat veel sleutels tot het moeilijker toegankelijke werk in zijn leven besloten zullen liggen. Ook al heeft García Lorca in zijn leven en werk een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt, toch is de thematiek vrijwel dezelfde gebleven. De preoccupaties van het experimentele werk (dat pas na zijn dood gepubliceerd zou worden), zijn in wezen dezelfde als die van het 'makkelijker' werk waarmee hij in de periode 1928-1933 doorbrak. Maar juist die moeilijker werken leren ons dat achter de man van het succes, achter die vrolijk lachende, charmante en inspirerende persoonlijkheid van Lorca, die zo'n magnetiserende invloed bleek te hebben op allen die hem leerden kennen, een angstige man schuilgaat die alleen in duistere beelden over zijn frustraties en obsessies durft te spreken. Ook al wordt de schaduwzijde van

zijn leven, naarmate de dood nadert, steeds overheersender, toch is dit aspect reeds in het vroegste werk van Lorca aanwezig.

Vanaf het eerste begin wordt zijn werk, ondanks de speelse, lichte toon, gekenmerkt door de aanwezigheid van een dreigend noodlot. In de eerste bundels, en ook nog in de *Romancero gitano*, is dit noodlot verbonden met de vrolijke wereld van de Andalusische folklore. Allerlei voorwerpen, zoals dieren en vruchten, dienen echter niet alleen om de zo typisch Andalusische ‘couleur locale’ op te roepen, maar ook om bepaalde associaties te kunnen leggen met dood en erotiek: de ware obsessies van de auteur. Steeds opnieuw moet het erotische verlangen het afleggen tegen de dood of tegen de maatschappelijke conventies die in Andalusië zo pregnant zichtbaar worden.

In de werken uit de crisisperiode echter, was het Andalusische element naar de achtergrond verdwenen, ten faveure van een wereld waarin alles opgehangen lijkt aan een niet meer te achterhalen tijd en een totaal gebrek aan communicatie. Vooral in *Poeta en Nueva York* en in de bovengenoemde experimentele toneelstukken, is de thematiek uiterst somber geworden. Toch is zij, bij nadere beschouwing, niet erg verschillend van de eerdere thematiek. Waren de Andalusische conventies nog met de natuur verbonden, nu worden zij gerelateerd aan een harteloze, gewelddadige wereld waarin voor erotiek helemaal geen plaats lijkt te zijn.

De vrouw

De zo sterk met Andalusië verbonden symboliek van de *Romancero gitano* komt echter terug in de ‘dramatische trilogie van het Spaanse land’. In deze toneelstukken draait alles om de rol van de vrouw. De Andalusische vrouw voert een dramatische strijd, waarbij begrippen als de onmogelijke liefde en de vrijheid, de maatschappelijke norm en het ideaal, de dood en het leven, voortdurend tegenover elkaar komen te staan.

Alle drie de stukken zijn gebaseerd op concrete gebeurtenissen, maar de uitwerking ervan overstijgt het eng-realistische. Zo gaat in *Bodas de sangre* de bruid er op de dag van haar bruiloft vandoor met de man waar ze werkelijk mee had willen trouwen. De eer van beide families, die nu geschonden is, dient gewroken te worden. Het gevolg van deze rigide toepassing van de ‘maatschappelijke norm’ is dat de echte liefde inderdaad ‘onmogelijk’ wordt en beide echtgenoten het met ‘de dood’ moeten bekopen. De rebellerende vrouw blijft alleen achter, ervan overtuigd dat haar hartstocht het nooit zal kunnen winnen van maatschappelijke conventies en materiële belangen.

Ondanks deze boodschap die tot de toeschouwer lijkt te willen zeggen dat er eindelijk eens iets moet veranderen, zijn Lorca's stukken geen politieke werken te noemen. Nergens is een zwart-wit tekening of een moraliserende toon te bespeuren. De rijke symboliek en het dichterlijke taalgebruik tillen deze ‘realistische’ stukken juist uit boven het alledaagse en geven hen universele waarde. Zo is *Yerma* (1934) het verhaal van de onvruchtbare vrouw (Spanje?) die met de jaren steeds wanhopiger wordt. Yerma, (haar naam betekent ‘woestenij’ of ‘droge aarde’) is een Andalusische

vrouw die trouwt en niets liever wil dan kinderen krijgen. Wanneer dit niet lukt zoekt zij eerst de schuld bij zichzelf. Houdt ze wel genoeg van haar man?

Maar later, wanneer ze ziet dat haar man haar eigenlijk alleen om haar land met haar getrouwd is, weet ze dat ze niet van hem kán houden. Maar ook weet ze dat de eer haar verbiedt een andere vader voor het zo gewenste kind te zoeken. Teneinde het lot in eigen hand te nemen doodt zij haar man, wetend dat zij daarmee ook het noodlot over zich afroept.

Dit tweede deel uit de ‘dramatische trilogie van het Spaanse land’ werd in 1934 met erg veel succes opgevoerd. Het beoogde derde deel, *La casa de Bernarda Alba*, werd pas in 1936 voltooid en is door Lorca nooit in opvoering gezien. Maar ook deze derde vrouwentragedie eindigt met de dood, juist op het moment dat een vrouw als krachtige hoofdfiguur probeert het lot in eigen hand te nemen. Zo werd Lorca in het begin van de jaren dertig niet alleen Spanje's meest gevierde dichter, ook werd hij de beste toneelschrijver.

Invloed

Blijkbaar was het politiek zo bewogen Spanje van de jaren dertig rijp voor een vorm van literatuur waarin de eigen volkscultuur en de eigen literaire tradities een zo prominente plaats innamen. Hoewel Lorca's symboliek en thematiek voor zijn bewonderaars niet altijd even gemakkelijk te duiden waren, was dit toch wat men zocht: een mengeling van (Spaanse) traditie en internationale vernieuwing. De werkelijke avantgarde was in Spanje niet echt aangeslagen, en de werken waarmee Lorca doorbrak leunden daar ook niet erg op. De gemeenschappelijke ondertoon van de tientallen recensies van de première van *Bodas de sangre* (1933) geeft waarschijnlijk het beste weer wat men zo aantrekkelijk vond in het werk van Lorca, namelijk het frisse, het nieuwe, het originele en toch begrijpelijke. Zijn invloed op de Spaanse literatuur is, alleen al door de aandacht die hij vroeg voor de rijkdom van de Spaanse folklore en voor de dichterlijke eenvoud van taal, onmiskenbaar.

De aantrekkingskracht van de persoon Lorca lijkt een onvoldoende verklaring voor zijn doorbraak. De politieke en romantiserende werking die uitging van zijn verdrongen homoseksualiteit en zijn gewelddadige dood biedt evenmin een plausibele verklaring voor de populariteit die Lorca door de jaren heen in Spanje bleef behouden en die, zoals eerder reeds gezegd, nog zou groeien na de dood van Franco.

Anders gesteld is het met de populariteit die García Lorca zich buiten de Spaanstalige wereld verwierf. Daar werd de populariteit wel degelijk beïnvloed door de mythische aantrekkingskracht die uitging van zijn dood en zijn persoonlijkheid. Het duidelijkste bewijs hiervan is het feit dat verreweg de meeste vertalingen en opvoeringen van Lorca's werk pas dateren van na 1936. Vóór die tijd was Lorca buiten de Spaanstalige wereld nauwelijks bekender dan zijn generatiegenoten van '27. Maar ook hier geldt dat de bekendheid van een auteur niet eeuwig gevoed kan worden door allerlei extra-literaire motieven. De grote regelmaat waarmee ook nu nog werk van Lorca vertaald en opgevoerd wordt, geeft aan dat men ook in het buitenland ontvankelijk is gebleken voor de literaire kwaliteiten van García Lorca.

In feite heeft in het buitenland ten aanzien van de waardering voor de kwaliteiten van Lorca's werk, eenzelfde ontwikkeling plaatsgevonden als in Spanje zelf. Ook al was in Spanje de uitgave en vooral de opvoering van Lorca's werken lange tijd verboden, toch zien we overal een toenemende waardering voor het meer avantgardistische werk, dat pas vanaf 1940 gepubliceerd zou worden. Zonder erg af te wijken van de centrale thematiek van zijn oeuvre, sluit García Lorca in stukken als *Así que pasen cinco años* en *El Público* duidelijk aan bij de poetica van het Europese modernisme. Pas nu valt op op hoe nauw deze ‘eigentijdse’, universele benaderingen van begrippen als liefde en dood, verbonden zijn met de meer traditionele thematiek van de Andalusische werken.

Lorca in april 1936

De groeiende interesse voor het moeilijkere werk van Lorca is niet alleen het logische

gevolg van een gezonde nieuwsgierigheid naar de rest van zijn oeuvre, ook geeft zij aan dat de auteur meer heeft te bieden dan alleen de Andalusische dichtbundels en toneelstukken waarmee hij rond 1930 in Spanje, en vanaf 1936 ook buiten Spanje populair werd.

Eindnoten:

1 Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico* García Lorca, Madrid: Cátedra, 1980, p. 64.

2 Zie voor enige precisering van deze bewering: Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer, *De generatie van '27.* Samenstelling, vertaling en nawoord B.v.d.P en M.S., Amsterdam: Meulenhoff, 1985, pp. 244-250.

3 Zie hiervoor Francesca Colecchia, *García Lorca*, *A selectively annotated bibliography of criticism*, New York/London: Garland Publishing, 1979 (1884 titels) en Francesca Colecchia, *García Lorca, Annotated primary bibliography*, ibid. 1982 (1311 titels). Alleen al lettend op de tientallen Nederlandse vertalingen en publikaties is deze bibliografie verre van volledig.

4 Ian Gibson, *Federico García Lorca. I De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Madrid: Ed. Grijalbo, 1985 en Federico García Lorca. II De Nueva York a Fuente Grande, 1929-1936, Madrid: Ed. Grijalbo, 1987. Van deze dikke biografie bestaat een door Gibson zelf vertaalde en ingekorte Engelstalige versie: *Federico García Lorca. A Life*, New York: Pantheon Books, 1989. (533 pp.).

5 Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Parijs: Ediciones Ruedo Ibérico, 1971.

6 Deze mythe over een nichtenvete was in het leven geroepen door de verder onbekende Franse literator Jean-Louis Schonberg in zijn boek *Federico Garcia Lorca. L'homme-l'oeuvre*, Parijs: Plon, 1956.

7 Luis Buñuel, *Mijn laatste snik. Discrete herinneringen*, Amsterdam: Meulenhoff, 1984, p. 69.

8 Van de hand van J.M. Aguirre verscheen in 1967 een nog steeds waardevol artikel over de symboliek van Lorca: ‘El sonambulismo de Federico García Lorca’. In: Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 21-43. Ook interessant voor de symboliek bij Lorca is Ramón Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid: Aguilar, 1967.

9 Ian Gibson (op. cit. 1985, p. 518) merkt dan ook op dat het beeld dat Buñuel in zijn autobiografie schetst van de persoon Lorca, niet erg strookt met het beeld zoals dat uit de brieven aan Bello (en Dalí?) naar voren komt. Deze opmerking is overigens niet helemaal terecht, want Buñuel slaat in zijn autobiografie vrij consequent de mens Lorca hoger aan dan diens werk.

10 Deze brief van Dalí dateert van begin september 1928, dus ruim een maand nà publikatie van de *Romancero* gitano, en is te vinden in Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona: Ed. Planeta, 1988, pp. 176-177.

11 Miguel García Posada, *F. García Lorca. Obras I-VI*, Madrid: Akal bolsillo, 1982 e.v. Deze zesdelige pocket-editie is tevens een der betere uitgaven van de Verzamelde Werken van FGL.

12 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, pp. 135-138.

H. Hillenaar
Marcel Proust

In de nu ruim zeventig jaren die er sinds de dood van Marcel Proust verlopen zijn, is deze waarschijnlijk Frankrijks meest bewonderde en meest bestudeerde moderne auteur geworden. *A la recherche du temps perdu* is een van de literaire monumenten van onze eeuw. Evenals befaamde tijdgenoten als Joyce, Mann, Musil en Svevo heeft Proust voor dit genre geheel nieuwe paden betreden. Inhoudelijk en stilistisch liggen er werelden tussen de roman van Proust en het werk van grote negentiende-eeuwse voorgangers als Balzac en Zola.

De vernieuwing die hij tot stand bracht is geenszins het resultaat is geweest van een plotselinge geniale inspiratie. *A la recherche du temps perdu*, het enige grote werk dat Proust gepubliceerd heeft, is de vrucht van een leven lang zoeken, experimenteren en hard werken. Dat leven is dan ook, meer dan enig ander schrijversleven dat wij kennen, in het teken komen te staan van het te voltooien werk. Proust wijdt zich vanaf 1909 aan deze taak met de bevlogenheid en de innerlijke en uiterlijke ascese eigen aan mensen met een 'roeping'.

Schrijven - alle getuigen beamen dit - ziet Proust als zijn enige opdracht in dit bestaan, waaraan al het overige ondergeschikt gemaakt dient te worden. Enkele maanden nadat hij het woord 'einde' onder zijn manuscript heeft geschreven, sterft hij, tweeënvijftig jaar oud, alsof hem niets anders te doen overblijft. Wij schrijven dan 1922. Proust is sedert kort een literaire beroemdheid, in eigen land maar ook daarbuiten waar auteurs als Henri James en Rainer Maria Rilke blijk geven van hun bewondering voor de delen van *A la recherche du temps perdu* die op dat tijdstip verschenen zijn.

Een zekere bekendheid in de Parijse literaire wereld geniet Proust al sedert jaren: als journalist, essayist, vertaler en - zoals Stefan Zweig het in zijn memoires uitdrukt - 'als gek van de Parijse salons.'[1.]

Hij is de zoon van een bekend arts en hoeft zich niet om geld of relaties te bekommeren. Omdat hij bovendien een begaafd causeur is, fijnzinnig en charmant, nieuwsgierig en erudiet, is hij inderdaad in een aantal salons een geziene gast. Die reputatie als dandy heeft Prousts doorbraak als auteur zeker geen goed gedaan. Het moet voor menig Parijzenaar niet gemakkelijk geweest zijn in deze ietwat excentrieke jonge man, die af en toe een artikel of vertaling publiceerde, plotseling een groot schrijver te herkennen. Proust zelf constateerde, niet zonder humor, dat het lezerspubliek geneigd was zijn naam in *Le Figaro* te lezen als een drukfout van die van een toenmaals bekende journalist, Marcel Prévost.[2.]

Marcel Proust in 1885

Als auteur heeft hij lange jaren gezocht naar zijn eigen weg. Pas tegen zijn veertigste heeft hij, na veel experimenteren, veel tegenslag en niet zonder de hulp van het toeval, de innerlijke zekerheid verworven dat hij een roman wilde schrijven. Hij wist toen ook wat daarvan het onderwerp zou zijn, en welke schrijftechnieken hij zou hanteren. Gezien het bijzondere karakter van die technieken is het niet verwonderlijk dat menig lezer er op zijn beurt lang over gedaan heeft om greep te krijgen op dit boek en zijn geheimen. Naar aanleiding van *A la recherche du temps perdu* zou men dan ook over een drietal doorbraken kunnen spreken: een doorbraak binnen Prousts eigen zoekende schrijverschap; vervolgens die bij het toenmalig lezerspubliek; en, interessanter dan dit alles, zeker achteraf, de doorbraak binnen de wereld van de toenmalige roman: het afscheid van diens negentiende-eeuwse voorganger, een proces waarvan de draagwijdte pas in onze tijd echt begrepen zal worden.

Glanzend debuut

De eerste delen van *A la recherche du temps perdu* zoals wij het boek kennen, zijn geschreven in 1909, vier jaren vóór de publikatie van *Du côté de chez Swann* en bijna twintig jaren nadat een zeer jeugdige Marcel Proust zijn eerste verhalen en essays had gepubliceerd in *Le Banquet* en *La Revue blanche.* Een zeker succes kan de beginnende schrijver niet ontzegd worden: met name *La revue blanche* was een toonaangevend tijdschrift, en Proust slaagde er eveneens in een aantal van zijn artikelen in het toonaangevend dagblad *Le Figaro* geplaatst te krijgen. Toen hij in 1896 overging tot het bundelen van een serie reeds verschenen verhalen en gedichten, was de uitgeverij Calmann-Lévy, die men de Gallimard van het toenmalige literaire Parijs zou kunnen noemen, bereid dit boek te publiceren, en werd het voorwoord geschreven door Frankrijks bekendste romancier destijds, Anatole France. In deze eersteling, die de fraaie titel *Les Plaisirs et les Jours* ontving, zien we al veel thema's uit de latere roman verschijnen: herinneringen aan kindertijd en jeugd, het drama rond de moeder, teleurgestelde, jaloerse liefdes, en zelfs de homoseksualiteit. Proust lijkt te beginnen onder een goed gesternte, en slechts te hoeven voortgaan op de ingeslagen weg. Dat er van deze - door hem zelf gefinancierde - uitgave alleen een luxe editie verschijnt, waarvan slechts 400 exemplaren verkocht worden, is weliswaar een teleurstelling maar doet aan de glans van dit debuut van een vierentwintigjarige auteur weinig af.

Proust is dan ook sinds een jaar begonnen aan een groter werk, een autobiografische roman die de titel *Jean Santeuil* moet krijgen, en die een verre voorloper zal worden van *A la recherche du temps perdu.* Wie deze twee werken met elkaar vergelijkt, treft er eenzelfde gevoelswereld in aan, en eenzelfde soort personages. Menig portret, menige overpeinzing of idee uit *Jean Santeuil* zouden rechtstreeks uit Prousts latere roman afkomstig kunnen zijn, en velen hebben daar dan ook achteraf, al dan niet in gewijzigde vorm, een plaats gekregen. Maar *Jean Santeuil* bezit niet de eenheid van vorm en gedachte die *A la recherche du temps perdu* tot zo'n belevenis maakt. We vinden hier geen leidend idee, geen of weinig structuur. Over dit jeugdwerk spreekt Proust zelf na enige jaren het oordeel ‘mislukt’ en ‘niet publiceerbaar’ uit. Het manuscript van *Jean Santeuil* zal in 1953 toch in boekvorm verschijnen. Alle mooie

pagina's die het bevat ten spijt, blijft het vooral een verrijking van het dossier van de latere roman.

Architectuur

Vanaf 1899 is deze leerschool voor Proust afgelopen, en gaat hij zich aan een totaal andere taak wijden. Vijf à zes jaar lang vertaalt en becommentarieert hij het werk van de Engelse kunsthistoricus en moralist John Ruskin. Tijdens deze bezigheden wordt hij trouw bijgestaan door zijn moeder, die de Engelse taal beter beheerst dan haar zoon. Ruskin biedt hem de gelegenheid om de architectuur en de religieuze kunst uit de Middeleeuwen, die straks zo'n belangrijke plaats in zijn roman zullen krijgen, indringend te bestuderen. Veel monumenten bezoekt hij persoonlijk. Belang-

wekkender echter is het feit dat de Engelse kunsthistoricus bij Proust het gevoel voor architectonische samenhang en structuur tot ontwikkeling brengt dat in Jean Santeuil nog zo node ontbrak.

In het voorwoord dat Proust in 1906 schrijft bij Ruskins *Sésame et les lys* signaleert hij diens werkmethode van associaties die gedragen worden door een 'geheime' structuur, daarmee een weg aanduidend die hijzelf weldra zal gaan:

> Hij [Ruskin] gaat van het ene idee over op het andere zonder dat daar enige samenhang tussen lijkt te bestaan. In werkelijkheid laat zijn verbeelding zich leiden door overeenkomsten in smaak die dieper gaan en die hem, ondanks zichzelf, doen gehoorzamen aan een soort geheim werkplan dat, wanneer het ten slotte onthuld wordt, aan het geheel achteraf gezien een soort samenhang verleent, en een prachtige gelaagdheid die de lezer naar de apotheose van het boek voert.

Een jaar eerder, in 1905, had Frankrijks bekende filosoof Henri Bergson, een aangetrouwd familielid van de Prousts, voor de 'Académie des sciences morales et politiques' een lange rede gewijd aan een andere tekst van Ruskin die zijn neef vertaald en ingeleid had, *La Bible d'Amiens.* Beide vertalingen verschijnen bij de literaire uitgeverij 'Le Mercure de France', waarvan de doelstellingen vergelijkbaar zijn met die van de uitgeverij 'Minuit' in onze dagen: Proust wil slechts samenwerken met het beste dat zijn land op dit terrein te bieden heeft. Overigens beseft hij dat 'Le Mercure de France' voornamelijk geïnteresseerd is in de naam van Ruskin en nauwelijks in de doorwrochte studie die hijzelf aan diens tekst vooraf doet gaan. In de catalogi van de firma wordt zijn naam zelfs niet vermeld[3.]

Irritatie

Proust, die ondertussen vijfendertig jaar is, krijgt steeds meer het angstige gevoel dat hij, alle artikelen, vertalingen en essays ten spijt, nooit het eigenlijke werk tot stand zal brengen waartoe hij zich geroepen voelt en waarvan hij zonder ophouden droomt. De voornaamste vraag die hem, de kunstcriticus en essayist, daarbij blijft bezighouden is die naar zijn gaven als romanschrijver. In december 1902, midden in de Ruskin-periode, slaakt hij deze hartekreet:

> Ik voel hoe verschrikkelijk leeg mijn bestaan is, honderd romanpersonages, duizend ideeën vragen mij om hun een lichaam te geven, zoals de schaduwen in de *Odyssee* die aan Odysseus vragen hun wat bloed te laten drinken en hen zo tot leven te wekken, maar die de held met zijn degen van zich wegduwt.'[4.]

Naar aanleiding van de vele tekstfragmenten die hij deze jaren redigeert - aantekeningen over de boeken van Ruskin en over zijn talrijke bezoeken aan musea en kerken, maar ook portretten, verhaalfragmenten en stilistische imitaties van negentiende-eeuwse auteurs als Balzac, Goncourt, Baudelaire en Flaubert - stelt hij zich telkens opnieuw de vraag of hij dat alles moet gebruiken voor een roman dan

wel voor een filosofische studie. Het is duidelijk dat zijn voorkeur uitgaat naar de eerste mogelijkheid.

Het probleem spitst zich toe op het moment dat hij zich gaat bezighouden met het werk van Sainte-Beuve. Deze auteur, die poëzie, een roman, maar vooral literaire kritiek op zijn naam heeft, en wiens autoriteit op dit laatste gebied ook lang na zijn dood onverminderd voortduurt, vormt een bron van irritatie voor Proust die de theorieën van Sainte-Beuve over de directe band die er zou bestaan tussen het dagelijks leven van een schrijver en diens oeuvre niet kan delen. Proust verdedigt de stelling die daar diametraal tegenover staat: voor hem is kunst juist datgene waardoor de mens afstand kan nemen van zijn dagelijks bestaan en van de tijd die voorbijgaat, en waardoor hij dit alles kan overstijgen: de kunstenaar is de schepper van een andere, duurzamere wereld, waaraan hij vorm geeft in muziek, schilderijen, architectuur, literatuur. De banaliteit van het leven van menig kunstenaar, zo constateert Proust, staat dan ook mijlen ver van wat zij met hun scheppen-

de verbeelding en hun wilskracht tot stand brengen.

De moeder van Marcel Proust

Maar, zo luidt steeds zijn vraag, moet hij deze ideeën - *Contre Sainte-Beuve* - publiceren in de vorm van een essay, of is het beter ze in een verhaalvorm te gieten? In dat geval zou hij een gesprek in scène zetten dat hij 's ochtends met zijn moeder voert[5] over de theorieën van Sainte-Beuve. De dood van zijn - geliefde én gevreesde - moeder, in 1905, en de grotere vrijheid die hij door dit afscheid verwierf, moeten op de ontwikkelingen die hij de jaren hierna doormaakt een beslissende invloed hebben gehad.

Proust kiest voor de verhaalvorm, maar probeert beide genres, de roman en het essay, daarbinnen tot hun recht te laten komen: een romangedeelte van tweehonderdvijftig tot driehonderd pagina's moet gevolgd worden door een essayistisch gedeelte - in gespreksvorm - van ongeveer honderdvijfentwintig pagina's. In augustus 1909 schrijft Proust een lange brief aan de ‘Mercure de France’ - de uitgeverij die overigens dat jaar al twee maal geweigerd heeft bundels ander werk van hem te publiceren - waarin hij voorstelt *Contre Sainte-Beuve* te laten verschijnen in boekvorm én als feuilleton in het tijdschrift van de uitgeverij. Het antwoord van ‘Le Mercure de France’ laat niet op zich wachten en is negatief.

Grote bijval

Uiteraard is de schrijver teleurgesteld, maar, in tegenstelling tot wat vroeger wel het geval was, nu laat hij zich niet uit het veld slaan. De zekerheid dat hij een goed werkstuk zal afleveren lijkt definitief bezit van hem genomen te hebben. En inderdaad, kort hierna weet hij van de directeur van *Le Figaro*, Gaston Calmette - aan wie Proust

straks *Du côté de chez Swann* zal opdragen - de toezegging los te krijgen dat zijn roman vanaf november van dat jaar als feuilleton gepubliceerd zal worden. Een dergelijke voorpublikatie in *Le Figaro* houdt de garantie in dat de tekst daarna in boekvorm zal verschijnen.

Men zou 1909 het jaar van de doorbraak in Prousts schrijverschap kunnen noemen: na twee decennia zoeken en experimenteren, schrijven en herschrijven, publiceren en plannen maken, lijkt hij zijn weg gevonden te hebben. De romancier in hem heeft het gewonnen, maar dan wel een romancier die voor al het andere - poëzie, literaire theorie, kunstkritiek en filosofie - binnen zijn werk een belangrijke plaats inruimt.

Voorlopig heet zijn roman nog *Contre Sainte-*

Beuve, maar hierin zal weldra verandering komen. Tegen het einde van het jaar leest Proust het eerste hoofdstuk van 'Combray' aan enige vrienden voor. Het verhaal van de jongen en zijn moeder, en van de schilderachtige personages die hen omringen, oogst grote bijval. Zijn boek, zo kondigt hij aan, heeft een geheime structuur: pas tegen het einde, wanneer de verteller besluit te gaan schrijven, zal duidelijk worden hoe personages en gebeurtenissen, beschrijvingen en beschouwingen, de stenen zijn van een groot bouwwerk. Pas dan zal zijn roman, net als de kathedralen waarover Ruskin spreekt, de geheimen van zijn schoonheid prijsgeven.

Proust schrijft zijn roman dan ook op een tamelijk ongebruikelijke wijze. Na een aantal bladzijden die gewijd zijn aan de jeugdjaren van de verteller - *Le temps perdu* - redigeert hij de daaraan beantwoordende bladzijden van het slotdeel van zijn roman - *Le temps retrouvé* - over de tijd waarin de hoofdpersoon met de dood voor ogen inzicht heeft verworven in de mechanismen die het menselijk bestaan regeren. Zijn werkzaamheden zullen er voor een belangrijk deel in bestaan de fragmenten die zich al deze jaren in zijn cahiers hebben opgehoopt binnen dit kader te rangschikken, aan te passen en met elkaar te verbinden. Maar Proust gaat voortaan recht op zijn doel af. Hoewel veel rond zijn schepping in 1909 nog onzeker is, mogen we dat jaar een jaar van doorbraak noemen.

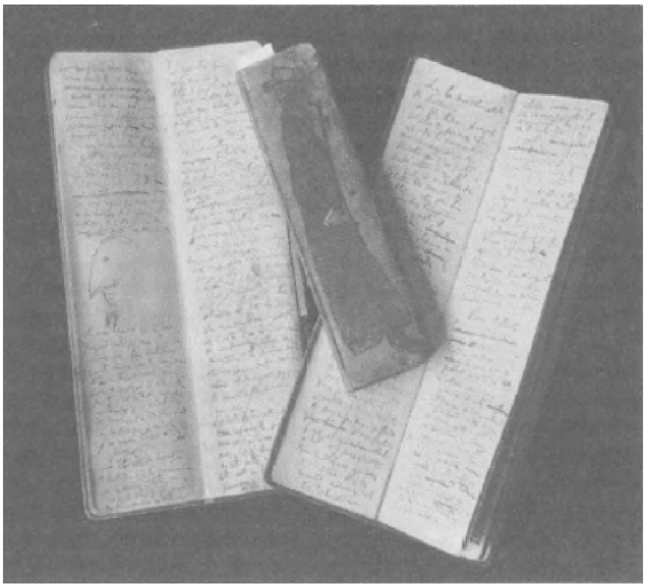
Teleurstellingen

A *la recherche du temps perdu* (titel die pas veel later aan de roman gegeven zal worden) groeit tussen november 1909 - het tijdstip waarop de eerste aflevering van *Contre Sainte-Beuve* of *Le temps perdu* in *Le Figaro* moet verschijnen - en november 1922, wanneer Proust sterft, uit tot een andere roman dan de schrijver zich oorspronkelijk heeft voorgesteld. Niet alleen de omvang - in 1909 zijn tweehonderd bladzijden gereed, in 1912 zevenhonderd, in 1922 drieduizend - maar ook de opzet van het geheel ondergaat belangrijke veranderingen. Het voor *Contre Sainte-Beuve* geplande tweeluik van een verhalend gedeelte over *Le temps perdu* gevolgd door een essay in gespreksvorm over *Le temps retrouvé* blijft enigszins herkenbaar in de definitieve versie van de roman. Maar het vooruitzicht een feuilleton voor *Le Figaro* te moeten verzorgen heeft tot resultaat dat Proust zijn boek niet langer aanduidt als 'essay-roman' maar voortaan alleen nog over 'roman' spreekt.[6.] Het zijn echter vooral de omstandigheden die er voor zorgen dat de doorbraak van Proust bij het lezerspubliek later plaats vindt dan de zelfbewuste schrijver van 1909 kan vermoeden

Een eerste pijnlijke omstandigheid is dat Gaston Calmette, waarschijnlijk vanwege meningsverschillen met andere redacteuren, zijn afspraak niet nakomt.[7.] Van december 1909 tot april 1910 zoekt Proust tevergeefs in *Le Figaro* naar de eerste aflevering van zijn roman. Pas in oktober gaat hij persoonlijk zijn manuscript bij de redactie terughalen. Die teleurstelling verandert echter weinig aan zijn scheppingsdrift. Hij gaat door met het samenstellen en uitbreiden van *Le temps perdu*, dat weldra vijfhonderd, en in de zomer van 1912 zevenhonderd pagina's telt. Het probleem doet zich dan ook voor dat dit eerste deel in twee of drie kleinere delen gepubliceerd moet worden, een ingreep waarmee Proust tot het einde toe veel moeite zal hebben.

Ondertussen heeft Calmette alsnog spijt gekregen over wat twee jaar daarvoor gebeurd is, en in maart, juni en september 1912 verschijnen er toch een drietal lange fragmenten van het boek - Proust noemt het 'prozagedichten' - op de voorpagina van *Le Figaro.* Tevens belooft de machtige directeur van dit blad dat hij voor Proust zal bemiddelen bij de literaire uitgeverij Fasquelle. Prousts roman wordt daar echter geweigerd. Dit gebeurt in december 1912, het moment waarop hij ook een andere, nog pijnlijker afwijzing te incasseren krijgt van de *Nouvelle Revue Française*, de toekomstige *Gallimard.* Gide is de leidende figuur binnen deze nieuwkomer onder de Parijse uitgeverijen, die het jaar daarvoor rond het tijdschrift met dezelfde naam is opgericht. In dit eerste jaar van haar bestaan heeft de NRF werk uitgegeven van onder anderen Gide, Claudel, Verhaeren, Ghéon en Rivière, en Proust zou graag binnen deze

groep auteurs die hij ‘de minst dommen van mijn tijdgenoten’ noemt, opgenomen worden. Gide leest het hem toegezonden manuscript echter niet of nauwelijks, en laat zich slechts leiden door de vooroordelen die de persoon en de reputatie van Marcel Proust hem inboezemen.



De aantekenboekjes van Proust

Deze is maar een moment uit het veld geslagen door de dubbele afwijzing. Dankzij de bemiddeling van een vriend vindt hij in diezelfde februarimaand de jonge, onbekende Bernard Grasset bereid zijn roman uit te geven. Proust betaalt zelf de drukkosten, hetgeen in deze jaren geen ongewoon verschijnsel is, en Grasset gaat direct aan het werk. Na zes maanden corrigeren en herschrijven van de drukproeven, en na eindeloos wikken en wegen over de titel van het boek en over de plaats waar hij dit eerste deel van zijn volumineuze roman moet laten eindigen, ziet Proust dan eindelijk, in november 1913, *Du côté de chez Swann* in de Parijse boekhandels liggen. Het boek opent de romancyclus die *A la recherche du temps perdu* zal gaan heten, en waarvan een ander deel straks de titel *Le côté de Guermantes* moet krijgen.

Positieve besprekingen

Proust neemt zelf, te zamen met Bernard Grasset, de zorg voor de publiciteit op zich. Hij verstuurt een groot aantal brieven naar krante- en tijdschriftenredacties, en doet al zijn vrienden en bekenden in de journalistiek presentexemplaren toekomen, met het verzoek een recensie aan het boek te wijden. Mede dankzij die relaties verloopt alles naar wens. Bijna alle kranten kondigen het boek aan, en nemen, zoals in deze jaren gebruikelijk is, een tekstfragment op in hun literaire pagina's[8]. Jean Cocteau is de eerste die een korte, zeer lovende recensie over het boek schrijft. Hij presenteert Proust als een schrijver die het publiek reeds kent: ‘Marcel Proust is iemand die respect afdwingt, naar wie men luistert, van wie men houdt.’ Zijn roman, aldus Cocteau, ‘lijkt op niets dat ik ken, en herinnert me aan alles dat ik bewonder. We komen hier heel dicht bij het meesterwerk’[9]. *Le Figaro* ruimt zelfs de halve voorpagina

in voor een recensie van Prousts roman. Bijna alle besprekingen zijn positief, op die van de invloedrijke *Le Temps* na. Zelfs *Times Literary Supplement* wijdt begin december al een paar juichende kolommen aan Prousts roman. De jury's van de twee grote literaire prijzen van deze jaren - de ‘Prix de la vie heureuse’ en de ‘Goncourt’ - geven het boek in hun rapporten een lovende vermelding.

Er moeten dan ook al snel exemplaren van *Du côté de chez Swann* bijgedrukt worden. Binnen een half jaar verkoopt Grasset er zevenentwintighonderd. Dat is geen klinkend succes, maar, hoe dan ook, Proust telt voortaan mee in literair Parijs.[10.] Gide schrijft zijn mea culpa: ‘De weigering van dit boek zal de ernstigste fout blijven die de NRF heeft begaan [...], en ik ben tot mijn schaamte voor een belangrijk deel verantwoordelijk daarvoor.’

De meest diepgaande analyse van de roman wordt geschreven door een andere redacteur

van de NRF, Jacques Rivière. In de ogen van Proust is Rivière een van de weinigen die begrepen heeft dat het in *Du côté de chez Swann* gaat over waarheid en waarden, en dat er een structuur aan het boek ten grondslag ligt: 'Eindelijk een lezer,' schrijft hij hem, 'die door heeft dat mijn boek een dogmatisch werk is, en een bouwwerk'.[11]

De gezamenlijke redactie van de NRF stelt vanaf het voorjaar 1914 pogingen in het werk om Proust alsnog naar zich toe te halen. De auteur heeft daar eigenlijk wel oren naar, maar wil zich tevens loyaal tonen ten opzichte van Bernard Grasset, die uiteraard niet veel zin heeft deze veelbelovende auteur kwijt te raken. De jonge uitgever toont zich in de onderhandelingen over deze kwestie zulk een gentleman dat Proust besluit bij Grasset te blijven. *La Nouvelle Revue Française* (NRF) verzorgt in de zomer van 1914 echter wel twee voorpublikaties van het volgende deel van de roman, en geeft een verzamelbundel artikelen en 'pastiches' van Marcel Proust uit. Daarmee is in literaire kringen zijn doorbraak een feit. De doorbraak naar het grote publiek zal nog enige jaren op zich laten wachten.

Het doel bereikt

De voorbereidingen voor het tweede deel van *A la recherche du temps perdu* zijn ver gevorderd wanneer de oorlog uitbreekt. Ruim vier jaar zal, op verzoek van Proust zelf, van iedere verdere publikatie worden afgezien. Al deze tijd wordt door hem gebruikt om aan zijn roman door te werken, een vertraging die, achteraf gezien, een tijd van verdieping zal blijken te zijn. Het zijn dezelfde oorlogsjaren waarin, onbekend met elkaars inspanningen, Joyce aan *Ulysses*, Kafka aan *Der Prozess*, Musil aan *Der Mann ohne Eigenschaften*, en Svevo aan *La coscienza di Zeno* werken. Prousts roman wordt tussen 1914 en 1919 met meer dan duizend bladzijden uitgebreid. Een belangrijke aanleiding tot deze onvoorziene groei is de dood, in mei 1914, van zijn chauffeur Agostinelli, voor wie de schrijver een grote passie heeft opgevat.

De geschiedenis van deze ongelukkige, jaloerse liefde vinden we verhuld terug in de de zogenaamde 'cyclus van Albertine' - *Sodome et Gomorrhe II, La prisonnière, La fugitive* - die het zeer uitgebreide middendeel van *A la recherche du temps perdu* gaat vormen. Door deze toevoeging krijgt het werk een ander karakter dan voorzien was, hoewel de essentie van de oorspronkelijke opzet, te weten de tegenstelling tussen de roman over 'le temps perdu' en een meer essayistisch gekleurd verhaal over 'le temps retrouvé' bewaard blijft.

De wereldoorlog verlamt ook de activiteiten van uitgever Bernard Grasset, die buiten Frankrijk verblijft. Voor Proust en de NRF is dit de gelegenheid om - overigens met goedvinden van Grasset - voorbereidingen te treffen voor de publikatie van *A l'ombre des jeunes filles en fleur.* Zo verschijnt het boek dus toch bij de NRF in juni 1919, bijna zes jaar na *Du côté de chez Swann.* Ditmaal verzorgt de uitgever zelf de publiciteit. Hij doet dit, daarbij uiteraard geholpen door de schrijver en diens invloedrijke vrienden, zo goed dat in november 1919 Prousts nieuwe boek de Prix Goncourt krijgt. Dat betekent de doorbraak van Proust bij het grote publiek, en, zoals weldra zal blijken, tevens de doorbraak van de jonge uitgeverij die zich zo hard heeft ingespannen om de blunder met *Du côté de chez Swann* te herstellen. Aan geen ander boek zal Gallimard tussen 1919 en 1987 dan ook zo veel verdienen als aan dit werk.

Proust heeft, drie jaar voor zijn dood, zijn doel bereikt: hij is een algemeen bekend en bewonderd auteur.[12.] Iedereen koopt zijn roman en spreekt erover, hetgeen uiteraard niet wil zeggen dat hij ook door iedereen gelezen wordt, en nog minder dat hij door zijn lezers begrepen wordt. Die doorbraak is van een andere orde, en het lijkt erop dat deze pas in onze tijd echt heeft plaats gevonden.

Onafzienbaar

Iedereen die een aantal bladzijden van Prousts ruim drieduizend pagina's tellende roman leest, beseft dat dit werk in nagenoeg alle opzichten - thematiek en ideeën, opbouw en stijl - verschilt van alles wat hiervoor verschenen is. De Franse romanciers uit de eerste twee decennia van onze eeuw, een France,

een Martin du Gard en zelfs een Gide, treden allen min of meer in het voetspoor van hun grote negentiende-eeuwse modellen. Proust schrijft een andere, nieuwe roman. Over de aard van die vernieuwingen zijn hierboven al een aantal aspecten aangestipt. Het laatste deel van deze uiteenzetting zal hier iets verder op ingaan. Daarbij dient opgemerkt dat er sinds 1920 zoveel boeken en artikelen over Proust werk verschenen zijn - de eerste grote bibliografie uit 1940 telde al meer dan tweeduizend titels,[13.] en alleen in 1971 verschenen rond de honderdjarige geboortedag van Proust ruim zeshonderd titels - dat de literatuur over Proust even onoverzienbaar aan het worden is als die over een Shakespeare of een Goethe.

Proust op vijftigjarige leeftijd

Vele gezaghebbende auteurs hebben met name de laatste dertig jaren over de geheimen van *A la recherche du temps perdu* hun licht laten schijnen. George Painter beschreef biografische achtergronden[14.], Gérard Genette de vertelstructuur[15.], Gaétan Picon Prousts opvattingen over kunst[16.], Anne Henry die over filosofie en esthetiek[17.], terwijl Jean-Yves Tadié de romancier presenteerde[18.], Georges Poulet de thema's van tijd en ruimte bij Proust bestudeerde[19.], en Serge Doubrovsky diens roman vanuit een psychoanalytisch standpunt bekeek[20.]. Eén van de meest inspirerende en verhelderende studies over Proust is Gilles Deleuze's *Proust et les signes*[21.]: hierin wordt het streven van de schrijver van *A la recherche du temps perdu* gezien als een zoeken naar waarheid binnen de drie werelden - ieder met haar eigen systemen van tekens - waarin de verteller zich ophoudt: de wereld van de Parijse salons, de wereld van de verliefden, en die van de kunst.

Twee geheimen

Met dit laatste is tevens een van de meest opvallende inhoudelijke verschillen aangegeven tussen *A la recherche du temps perdu* en de romans van Balzac, Stendhal, Zola en tot op zekere hoogte ook Flaubert: de geschiedenis, de politiek en de maatschappelijke problematiek van eigen tijd, die in realistische en naturalistische

werken centraal staan, ontbreken hier nagenoeg geheel. Op een enkele verwijzing na[22.], beperkt Proust zich tot het dagelijks bestaan van een reeks personages uit de Parijse elite, naar wier geheimen de verteller op zoek is. Uiteraard moest een dergelijke onderwerpkeuze bij menig meer geëngageerd auteur in slechte aarde vallen. Sartre bijvoorbeeld zal een pleidooi houden tegen de roman van Proust[23.], die volgens hem het revolutionaire geweten van zijn lezers slechts in verwarring brengt. Sartre heeft echter weinig oog voor het revolutionaire dat schuilgaat in Prousts stijl, in diens opvattingen over kunst, en in de thematiek van *A la recherche du temps perdu.*

Het thema dat Proust zelf als het grondthema van zijn boek ervoer, waar hij voortdurend, beurtelings verhullend en onthullend, mee bezig is, en dat - en hierin is hij inderdaad vernieuwend - ook de structuur van zijn roman voor een belangrijk deel bepaalt, is het thema van de homoseksualiteit. Proust, zo is wel gezegd, droeg twee geheimen met zich mee: zijn homoseksualiteit, en de diepere betekenis van de roman die hij aan het publiceren was. Wanneer hij de lezer in de loop van het verhaal laat ontdekken dat bijna al zijn personages, tot en met de duc de Guermantes en Robert de Saint-Loup, niet, zoals we eerst dachten, heteroseksuele, maar vooral ook homoseksuele voorkeuren koesteren, laat hij die twee geheimen grotendeels in elkaar opgaan. Dat is het ook wat hij waarschijnlijk in de eerste plaats bedoelt wanneer hij zegt dat zijn personages in het tweede deel van zijn roman juist het tegengestelde doen

van wat zij in het eerste deel gedaan hebben. Proust heeft zelfs enige tijd met het plan rondgelopen zijn roman *Sodome et Gomorrhe* te noemen, een titel die uiteindelijk maar aan één van de zeven delen werd meegegeven. Natuurlijk zijn er in *A la recherche du temps perdu* vele andere, minstens zo belangwekkende thema's te vinden, maar de affectieve ‘lading’ die al deze thema's vanaf de eerste pagina meekrijgen is homoseksueel gekleurd. Deze zal zich naarmate het verhaal vordert steeds onontkoombaarder manifesteren, en vormt ook de belangrijkste reden waarom het boek het metonymisch geheel is ‘vol toespelingen’ en ‘onvrijwillige bekentenissen’, waarover Gérard Genette spreekt.[24.] Hier ligt uiteraard de nodige stof voor psychologen, temeer omdat Proust de homoseksualiteit en daarmee ook zichzelf geen warm hart toedraagt. Dat het schrijverschap voor hem meer dan voor menig ander als ‘redding’ fungeert, als sublimatie én als reparatie, lijkt waarschijnlijk.

Collagetechniek

Deze geheel eigen structuur van *A la recherche du temps perdu* heeft er toe geleid dat allerlei aanzetten tot het essayistisch, verklarend gedeelte, die eigenlijk thuishoren in *Le temps retrouvé*, al in het verhalend eerste deel een plaats hebben gevonden. De ‘collage-techniek’, die ieder auteur in zekere mate hanteert, is in het geval van Proust tot de kern van zijn schrijfkunst geworden. Proust schreef in fragmenten: over indrukken die gebeurtenissen en mensen op hem maakten, over innerlijke ervaringen en herinneringen, en over ideeën die naar aanleiding van dit alles in hem ontstonden. Zijn zwaarste en belangrijkste taak bestond er in al deze fragmenten over kunst, liefde en leven aaneen te voegen volgens een stramien dat tevens de kern van zijn werk is.

Deze eenheid wordt bij Proust vooral mogelijk door de aanwezigheid van een vertellende ik-figuur in wie mensen en gebeurtenissen, binnen- en buitenkant, heden en verleden samenkomen. Die instantie is, zeker in het begin van de roman, sterk autobiografisch gekleurd, maar vormt in feite geenszins het centrum van een autobiografie. Het tegendeel is eerder waar. Alles waarvan de lezer vermoedt - vanuit het verhaal of door wat langs andere wegen over het leven van Marcel Proust bekend is - dat het de auteur zelf zou kunnen aangaan: zijn ambities, snobisme, smaak en, natuurlijk, seksualiteit, worden in het verhaal op andere personages geprojecteerd. De ik-figuur schept niet alleen eenheid, maar zorgt ook voor afstand.

Tevens raken we hier aan een ander verschil met de romans van Prousts grote voorgangers. Deze brachten binnen de ‘Comédie humaine’ die zij schreven pas achteraf een zekere samenhang aan tussen de vele verhalen en tussen de vertelinstanties die daarin werden gehanteerd. Zo'n manoeuvre is vaak niet erg overtuigend. Bij Proust daarentegen zijn eenheid en samenhang de vrucht van de innerlijke ervaringswereld en de visie van eenzelfde aanwezige-afwezige vertelinstantie: het is een schepping en geen kunstgreep achteraf.

Belangrijker waarschijnlijk is het feit dat Proust binnen dat kader ook de vastgeroeste technieken van beschrijven en vertellen uit de realistische roman kan loslaten. De ik-figuur ontneemt ons de illusie dat wij de wereld zouden zien zoals die is. Het is Proust begonnen om - subjectieve - indrukken en ervaringen, en niet

om zogenaamd objectieve beschrijvingen. Hij volstaat graag met een enkele opmerking, een enkel detail, over het uiterlijk, de stem of het optreden van een personage en gaat daarna vooral in op de - wederom subjectieve - relaties die deze met andere personages onderhoudt.

Open horizon

Ook de interpretaties van de gebeurtenissen die de verteller ziet en meemaakt zijn niet meer op de naturalistische leest van oorzaak en gevolg geschoeid. Proust weet dat wie anders kijkt ook anders begrijpt. Daarom laat hij zijn verteller, net als Picasso deze jaren op zijn kubistische schilderijen, tegelijkertijd op meerdere manieren naar mensen en dingen kijken. De vele interpretaties die zo mogelijk worden - de bekende hetzij-hetzij zin-

nen waaraan *A la recherche du temps perdu* zo rijk is - leiden tot een open horizon, en tot een nieuw soort betrokkenheid van de lezer. Deze laatste heeft niet langer te maken met een onontkoombare werkelijkheid die hem opgedrongen wordt, maar met de scheppende blik van de kunstenaar die hem uitnodigt de wereld ook met andere ogen te bekijken. Om deze blik die de werkelijkheid doorschouwt en er zich bijna door laat hallucineren bij zichzelf te ontwikkelen, is Proust niet alleen bij de symbolisten in de leer gegaan. Deze laatsten, te beginnen met Baudelaire, voor wie hij een grote bewondering koestert, zijn uiteraard belangrijk voor hem geweest. Zelf verklaart hij echter dat voor de vorming van zijn smaak en van zijn esthetische ideeën, de Anglosaksische literatuur veel invloed op hem heeft uitgeoefend. Proust, die op beslissende momenten in zijn ontwikkeling de Engelse taal en de esthetica van John Ruskin op zijn weg heeft gevonden, behoort tot de kleine groep Franse intellectuelen en kunstenaars - Mallarmé is één van hen, en ook Michel Leiris - die hun inspiratie over het Kanaal en niet over de Rijn vinden: ‘Er bestaat geen literatuur,’ schreef hij eens aan zijn vriend Robert de Billy, ‘die mij meer aangrijpt dan de Engelse of Amerikaanse literatuur. Duitsland, Italië, heel vaak ook Frankrijk, laten me onverschillig.’[25.] Een verklaring voor deze voorkeur zou kunnen liggen in het feit dat Engels de lievelingstaal van zijn moeder was, en hij haar ook door een dergelijke identificatie, bewust of onbewust, meer nabij kwam.

Avontuur

Binnen ditzelfde kader van een roman waarin verder gekeken wordt dan naar het hier en nu van de zichtbare werkelijkheid, past uiteraard ook de befaamde ‘souvenir involontaire’, die lange tijd enigszins ten onrechte beschouwd is als de kwintessens van de Proustiaanse filosofie en esthetica. Dit fenomeen is welbekend: een plotselinge intense zintuiglijke ervaring brengt ons terug naar een episode uit het verleden - le temps perdu - waar we een dergelijke gewaarwording had den in een ander decor. Dit laatste nu keert, tegelijk met die oude ervaring, in ons bewustzijn terug, en bezorgt ons als ‘temps retrouvé’ een diep geluksgevoel: blijkbaar zijn wij groter dan de tijd.

Marcel Proust

Veel negentiende-eeuwse auteurs hadden dit verschijnsel ook al geëxploiteerd. Proust zelf verwijst, in *Le temps retrouvé*, naar enkelen van hen: Chateaubriand, Nerval en Baudelaire.[26.] In tegenstelling tot hen analyseert hij deze ‘souvenir involontaire’ echter tot in de kern en maakt er één van de basisthema's van zijn roman van. Deze analogie ín en boven de tijd is een vorm van metaforiek die dankzij zijn boek literaire bekendheid zal verwerven.

Iets dergelijks geldt, stilistisch gesproken, voor een ander vaak besproken kenmerk van *A la recherche du temps perdu*, namelijk de bladzijden-lange zinnen waarin Proust zich graag uitleeft. Vrienden van hem zagen dit ‘proustifiëren’[27.] als het directe uitvloeisel van zijn karakter, van de wijze waarop hij mensen en

dingen het liefst benaderde: zich uitputtend, met veel omhaal van woorden, in égards of in nuances.

Hoe origineel deze zeer persoonlijk gekleurde technieken bij Proust ook zijn, het is waarschijnlijk juister om, waar het de zinsopbouw en de 'souvenir involontaire' betreft, niet over 'doorbraak' te spreken. Er zijn te weinig auteurs te vinden die hem op dit punt zijn gevolgd. Iets anders echter geldt voor de hierboven beschreven vernieuwingen die de moderne roman definitief uit het filosofisch en esthetisch kader van de negentiende eeuw hebben weggevoerd. Van een afstand bezien lijkt geen van de vele andere avonturen die de Franse roman deze eeuw heeft meegemaakt belangrijker dan het proustiaanse avontuur. In het landschap van honderd jaar Franse roman verschijnt *A la recherche du temps perdu* in 1993 meer dan ooit als dé 'nouveau roman' van onze eeuw.

Eindnoten:

1. Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982, p. 231.
2. Cf. Franck Lhomeau et Alain Coelho, *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur.* Paris: Olivier Orban, 1988, p. 13. De gegevens uit dit boek zijn voor ons onderwerp betrouwbaarder dan die uit de Inleiding tot de nieuwe Pléiade-editie van 1987. Tevens hebben wij gebruik gemaakt van de goed gedocumenteerde inleiding op *A la recherche du temps perdu* in de editie van Robert Laffont, collection 'Bouquins', Paris, 1987.
3. Cf. Lhomeau et Coelho, op. cit., p. 15.
4. Geciteerd in Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres.* Paris: Bordas, p. 17.
5. Cf. Pléiade-editie, 1987, *Introduction générale*, p. xxxix
6. Cf. Lhomeau et Coelho, op. cit., p. 42.
7. Cf. Marcel Proust, *Correspondance*, éd. Kolb. Paris: Plon, IX, pp. 179 sq. en X, pp. 81 sq.
8. Cf. Lhomeau et Coelho, op. cit., chap. X
9. Ibid., p. 270
10. Het persdossier over *Du côté de chez Swann* is in 1930 door Léon Pierre-Quint uitgegeven onder de titel *Le combat de Marcel Proust*, 2e édition 1955, Paris: Club Français du Livre. Veel kritieken van deze en latere jaren zijn verzameld in *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris: Garnier, 1971.
11. Marcel Proust et Jacques Rivière, *Correspondance.* Paris: Plon, 1955 (brief van 7-2-1914).
12. Zelf kondigt hij in 1920 de verschijning aan, 'binnen enkele maanden', van de overige delen van zijn roman. In feite zal hij voor zijn dood, in november 1922, slechts twee delen ervan in de boekhandel zien. De overige zullen postuum gepubliceerd worden, het laatste deel, *Le temps retrouvé* pas in 1927. Gallimard zal dan nog een kwart eeuw wachten alvorens in 1954 een kritische editie van de gehele roman in de bekende Pléiadereeks te laten verschijnen. Deze was in 1980 aan een totale revisie toe, zodat we sinds 1987 over een tweede kritische editie in dezelfde Pléiadereeks beschikken.
13. D.W. Alden, *Marcel Proust and his French Critics.* Los Angeles: Lymanhouse, 1940.
14. George Painter, *Marcel Proust.* London: Chatto & Windus, 1959.
15. Gérard Genette, *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.
16. Gaétan Picon, *Lecture de Proust.* Paris: Mercure de France, 1963.
17. Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique.* Paris: Klincksieck, 1981.
18. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman.* Paris: Gallimard, 1971. (Tadié heeft eveneens de hernieuwde Pléiade-uitgave van *A la recherche du temps perdu* bezorgd, en de Inleiding daarvan geschreven).
19. Georges Poulet, *L'espace Proustien.* Paris: Gallimard, 1963.

20. Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine.* Paris: Mercure de France, 1974.
21. Gilles Deleuze, *Proust et les signes.* Paris: PUF, 1963.
22. Met name naar de Dreyfus-affaire die jarenlang de gemoederen bezig hield, later naar de eerste wereldoorlog.
23. Jean-Paul Sartre, *Situations II.* Paris: Gallimard, 1948, pp. 18 sq.
24. Gérard Genette, op cit., p. 291.
25. Geciteerd in *Le Monde*, 4-1-1991, p. 26.
26. Cf. Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres.* Paris: Bordas, 1989, pp. 134 sq.
27. 'Hommage à Marcel Proust' in: *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1923 (cit. *Le Monde*, 4-1-1991, p. 26).

Edmund Licher
Bertolt Brecht

Na zijn *Morgenchoral* opent de bedelaarskoning Peachum het eerste bedrijf van de *Dreigroschenoper* met de woorden: 'Er moet iets nieuws gebeuren.'[1.] Op de plaats waar hij wordt uitgesproken heeft zijn verzuchting, naast de betekenis die hij in de dramatische handeling heeft, een poëtologische connotatie die programmatisch genoemd kan worden: Brechts definitieve afrekening met het traditionele aristotelische toneel. De theatergeschiedenis heeft zijn ambitie al snel waargemaakt. Het publiek heeft de opera als iets volkomen nieuws ervaren en geaccepteerd en de eerste opvoering betekende dan ook de definitieve doorbraak voor Bertolt Brecht en de componist Kurt Weill. Deze première vond plaats op 31 augustus 1928 in het *Theater am Schiffbauerdamm* in Berlijn. Het stuk was een ongehoord succes. Na Duitsland veroverde het al in 1929 de grote theaters in Zwitserland en Oostenrijk. Moskou volgde in 1930. Overigens bleef het lang het enige werk van Brecht dat de Russen leerden kennen. Terwijl de opera vóór 1933 in Europa al 10.000 opvoeringen beleefde, kreeg de première in New York, die in dat jaar plaatsvond, ondanks de populariteit van Louis Armstrongs bewerking van de *Moritat von Mackie Messer* een matige ontvangst. Deze trage start werd ook in de oorlogstijd en zeker in de eerste jaren daarna, met hun MacCarthyistische acties tegen alles wat als links werd beschouwd in de Amerikaanse film- en theaterwereld, niet goedgemaakt. Het echte succes komt in de VS pas na 1954.

Van meet af aan wordt het succes van het stuk begeleid en ondersteund door bewerkingen voor moderne media als film, radio en grammofoonplaat. De *Dreigroschenoper* is dan ook niet alleen in artistiek, maar ook in publicistisch en commercieel opzicht - zeker voor Europa - een ongewoon fenomeen. Overigens onstonden tussen de auteurs en de filmmaatschappij conflicten over de medezeggenschap van schrijver en componist. Deze leidden zelfs tot processen, die weer voor extra publiciteit zorgden.

In zijn sociologische studie *Der Dreigroschenprozeß* (1931) geeft Brecht een messcherpe analyse van de functie van kunst, literatuur en film in de moderne kapitalistische massamaatschappij. In 1930 en 1931 verschijnen ook de *Anmerkungen* bij *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en *Die Dreigroschenoper.* Deze geven een goed beeld van wat de schrijver zich onder vernieuwing in het theater voorstelde. Samen met *Der Dreigroschenprozeß* vormen zij de basis van Brechts literatuur- en theateropvatting omstreeks 1930. Zonder twijfel gaat het om uiterst belangrijke theoretische bijdragen tot het politiek geëngageerde modernisme.

De fasering van Brechts succes

Brechts persoonlijke en publicistische leven heeft op minstens drie belangrijke momenten door politieke ingrepen van buiten een andere loop genomen: bij zijn gedwongen emigratie in 1933, bij zijn overhaaste vertrek uit de Verenigde Staten in 1947 na het getuigenverhoor door de *Committee on Un-American Activities* en tenslotte toen hij in 1948 genoodzaakt was om, daar hij niet tot de Amerikaanse sector van Berlijn werd toegelaten, als statenloze vanuit Zwitserland via Praag naar

de Sovjetzone van Berlijn te reizen. De eerste gebeurtenis maakte een einde aan zijn succes bij een zeer groot en divers publiek. De tweede brak zijn beginnend succes in de Verenigde Staten af. De derde leidde uiteindelijk tot zijn vestiging in de Sovjetzone van Berlijn, vanaf 1949 de hoofdstad van de DDR, waar hij met veel moeite een toneelgroep kon samenstellen en de beschikking kreeg over een schouwburg.

Gezien vanuit het perspectief van de geschiedenis van zijn succes zijn er bij Brecht eigenlijk twee belangrijke periodes te onderscheiden: die van vóór 1933 en die van nà 1947. De eerste begon in 1922, het jaar waarin de criticus Herbert Ihering naar aanleiding van *Baal* en *Trommeln in der Nacht* meende: 'De vierentwintigjarige schrijver Bert Brecht heeft

Bertold Brecht (illustratie: Paul Tuijnman)

van de ene dag op de andere het literaire gezicht van Duitsland veranderd.'[2.] Nu viel dat in werkelijkheid nogal tegen, want tot 1928 beleefde geen enkele enscenering van zijn drama's een première in een van de theaters van Berlijn of Wenen. Ook het *Theater am Schiffbauerdamm* behoorde eigenlijk niet tot de toonaangevende theaters. Hoewel hij in de Republiek van Weimar relatief veel gespeeld werd, had Brecht de hoofdstad nog niet kunnen veroveren.

Het grote succes van de *Dreigroschenoper* in 1928 kwam onverwacht en betekende met dat van *Mahagonny* meteen een hoogtepunt in zijn carrière.

Nog op dit hoogtepunt werd zijn eerste publicistische leven in 1932 abrupt afgesloten met de vertoningen in Berlijn van de film *Kuhle Wampe* en het leerstuk *Die Mutter.* Aan de film werkten naast het koor van de Berlijnse Staatsopera duizenden arbeiders mee. Pas na eindeloze chicanes van de filmkeuring en demonstraties van de Duitse Liga voor Mensenrechten werd hij voor vertoning vrijgegeven. *Die Mutter* had ondanks een opvoeringsverbod en de tegenwerking van politie en brandweer een ongehoord succes, en wel bij een publiek dat voornamelijk uit arbeiders en arbeidersvrouwen bestond.

In feite betekenden deze film en dit leerstuk een nieuwe doorbraak. Voor het eerst schreef de linkse pers onverdeeld enthousiast over Brecht. Hij werd gevierd als 'proletarische schrijver' en kranten als *Die rote Fahne* en *Die rote Post* stelden hun abonnees in staat om het stuk voor 60 Pfennig te gaan zien. Met deze laatste doorbraak naar een arbeiderspubliek en de 'officiële' erkenning in het circuit van de linkse kritiek eindigt zijn eerste publicistische leven. Vanaf 28 februari 1933, een dag na de brand van de Rijksdag, is Brecht politiek vluchteling.

Brechts tweede succesvolle publicistische leven begint na zijn terugkeer uit de Verenigde Staten naar een volkomen veranderd Europa. Hij heeft geen publiek meer, noch een theater, noch critici. Toch weet hij binnen vier jaar bekend te worden als een van de belangrijkste Europese toneelvernieuwers. Terwijl in zijn eerste publicistische leven de doorbraak naar een zeer groot en breed samengesteld internationaal publiek samenvalt met de opvoeringen van een bepaald stuk, ligt dat in zijn tweede leven enigszins anders. Met *Puntila*, de eerste opvoering van het Berliner Ensemble in 1949, veroverde hij de Duitse en de internationale theaterwereld nog niet. Als men dan al een stuk zou willen aanwijzen waarmee Brecht na de oorlog wereldwijd onomstreden de belangrijkste Duitse dramaticus werd en zijn Berliner Ensemble een van de toonaangevende gezelschappen, dan komt hiervoor in de eerste plaats *Mutter Courage* in aanmerking, dat zijn première al in 1941 in Zürich had beleefd, maar dat van 1949 tot Brechts dood in 1956 in bijna vijftig ensceneringen in Europese en Amerikaanse theaters werd opgevoerd. In de loop van de jaren '50 trokken ensceneringen van stukken als *Galilei* en *Der kaukasische Kreidekreis* echter al snel nauwelijks minder aandacht.

De persoon Brecht en het succes

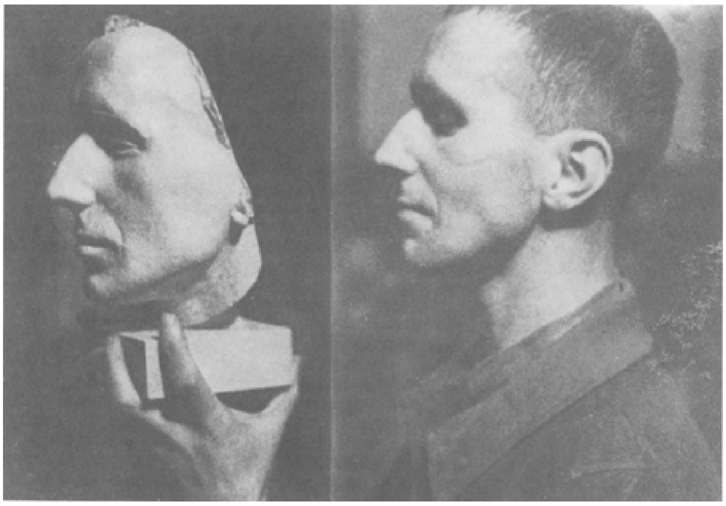
Uit Brechts dagboeken, brieven en zijn *Arbeitsjournal*, maar ook uit de inmiddels talrijke memoires van zijn vrienden, vriendinnen en kennissen komt een aantal karaktereigenschappen naar voren die zijn ontwikkeling tot succesvol schrijver zeker

hebben bevorderd. De belangrijkste zijn wel: geldingsdrang, aantrekkingskracht en organisatievermogen. Verder: werklust en het vermogen om distantie te bewaren tot alle zaken en personen die hem bij zijn werk zouden kunnen hinderen.

Vanaf zijn vroege jeugd valt Brecht op door ‘publicistische’ en ‘theatrale’ initiatieven: hij schrijft gedichten voor de familie, redigeert een schaakblad, richt een schoolkrant op, die hij meteen volschrijft, schrijft als zestienjarige artikelen over actuele politiek in de regionale krant en regisseert toneelvoorstellingen voor en met vrienden. In alle gevallen is hij het middelpunt van de activiteiten. Als twintigjarige verzamelt hij een bohème-achtige groep om zich heen en provoceert hij zijn stadgenoten met zijn antimilitaristische *Ballade vom toten Soldaten.* Zijn vriendschappen, niet zelden voor het leven, hielden vaak creatieve samenwerking in, zoals die met de beeldend

kunstenaar Caspar Neher, zijn belangrijkste décorontwerper. Vele van zijn vrienden en vriendinnen, die door Brecht later consequent 'medewerkers' werden genoemd, zeggen later door hem gefascineerd te zijn geweest.

Een hoofdstuk apart vormen de vrouwen rond Brecht. Met uitzondering van zijn eerste geliefde, Marie Rose Aman, het onderwerp van één van de bekendste Duitse liefdesgedichten van deze eeuw - *Erinnerung an die Marie A.* - en zijn tweede vriendin, Paula ('Bi') Banholzer, die wel een kind van hem wilde maar haar zelfstandigheid wenste te behouden, hadden al zijn vriendinnen en ook zijn beide echtgenotes actief deel aan zijn publicistische of theatrale werk. Vooral zijn tweede huwelijk, met de actrice Helene Weigel, was in dit opzicht een schot in de roos.



Brecht in 1931

Over Brechts betrekkingen met zijn 'medewerkers' en vooral ook 'medewerksters' en zijn vermengen van vriendschap of liefde met werk, is het nodige gepubliceerd. Vanuit feministische en niet-feministische gezichtspunten is de man en schrijver Brecht met grote felheid aangeklaagd en verdedigd. Objectief moet worden vastgesteld dat alle partners van de schrijver mensen van formaat waren, die in volledige vrijheid hun contacten met hem aangingen en meestal ook in stand hielden. Duidelijk is dat Brecht nooit zo produktief had kunnen zijn zonder de inzet van de kring rond hem van ook in het persoonlijke vlak zeer verbonden vrienden en vriendinnen, en zonder zijn talent om hun creativiteit te stimuleren en te organiseren.

Brecht bouwde voortdurend aan zijn publicistische identiteit. Hij wist hoe belangrijk niet alleen naamsbekendheid maar ook *imagebuilding* was. Hij zorgde gedurende zijn gehele

leven voor een opvallende haardracht en kleding. Ook hield hij van provoceren. Een aantal van zijn opvoeringen ging dan ook met schandalen gepaard.

Evenals meerdere schrijvers en kunstenaars had Brecht duidelijk narcistische trekken. Hoewel velen die hem persoonlijk gekend hebben spreken over zijn bescheiden optreden, zijn trouw en zorgzaamheid ten opzichte van degenen met wie hij zich verbonden voelde, was hij anderzijds zeer sterk op zijn eigen persoon en werk gericht, kon uitermate hard en koud zijn en eiste hij zijn partners vaak volledig voor zich op. Het stimuleren van hun produktiviteit kwam dan bedenkelijk dicht in de buurt van uitbuiting.

Hoewel volgens Brecht niets in de wereld met zekerheid vaststond, lijkt hij aan één ding nooit getwijfeld te hebben: zijn eigen plaats in de geschiedenis van de literatuur en het theater. Hij ziet zichzelf graag als modern 'Klassiker'. In verschillende autobiografische gedichten kiest hij het perspectief van de 'Nachgeborenen' en historiseert hij zijn eigen schrijverschap. Hiermee lijkt Brechts voortdurende preoccupatie met de dood en de vergankelijkheid van de roem in tegenspraak. Zoals hij in vele van zijn werken de persoonlijke identiteit telkens weer onder het aspect van de dood beschouwt, zo cirkelt hij bijna even vaak om het thema van de onbestendigheid van de sociale, of nauwkeuriger geformuleerd: de publieke identiteit. Tot aan zijn eigen dood zal hij geobsedeerd blijven door de dood en de vergankelijkheid van de roem der groten. Deze obsessie kan wellicht verklaard worden door angsten in verband met een hartkwaal en het besef dat ook schrijversroem de mens niet kan laten overleven. Hij probeerde hem te bezweren door de voorstelling dat de werkelijke waarde van het individu in zijn sociale bruikbaarheid schuilt. Hoelang men zich zijn naam nog zal blijven herinneren is daarbij van geen belang. Op zijn ziekbed, niet lang vóór zijn dood, schrijft hij, refererend aan Epicurus en Lucretius, over het overwinnen van de doodsangst door de geruststellende gedachte dat hem niets kan ontbreken in een wereld waarin hijzelf ontbreekt. Pas dan lukt het hem zich te verheugen over al het moois dat dichters nà hem zullen zingen. De twijfels die in een heel werkzaam leven voorafgegaan zijn aan deze zekerheid aan het eind, zijn ontegenzeggelijk een drijvende kracht geweest achter zijn literaire en publicistische produktiviteit.

Brecht en de media

Label van de grammofoonplaat 'Mahagonny' van Bertold Brecht en Kurt Weill

Brecht was een gewiekste zakenman. Zijn vasthoudendheid tijdens onderhandelingen was berucht. Niet alleen door zijn commerciële vaardigheden bevorderde hij de 'afzet' van zijn werk, zijn zakelijk succes was voor een deel ook te danken aan zijn scherpe oog voor de werking van de massamedia. Dat wil niet zeggen dat hij zich uitsluitend uit zakelijke overwegingen toegang tot de media zou hebben verschaft. Integendeel: het gebruik van de nieuwe massamedia was naar zijn mening onontbeerlijk voor de moderne kunst en literatuur. Dat gold temeer voor politieke kunst en hij schroomde dan ook niet zijn

ervaringen en relaties op dit gebied in te zetten voor commercieel volkomen oninteressante artistieke projecten die gericht waren op de politieke emancipatie van publieksgroepen die tot op dat moment nauwelijks of geen toegang hadden tot het circuit van kunst en literatuur, met name de arbeiders.

Brechts keuze voor een sociaal-economische thematiek impliceert enerzijds de keuze voor een bepaald publiek, anderzijds de keuze voor literaire vormen en voor media die geschikt waren om dit publiek te bereiken. Terwijl het publiek van de *Dreigroschenoper* een groot deel van de links georiënteerde intelligentia omvatte en verder breed was samengesteld, richtten de leerstukken aan het begin van de jaren dertig zich nu eens op kleinere groepen arbeiders, dan weer op een groot anoniem proletarisch publiek en de gekozen opvoeringslocaties, en de media sloten daar telkens bij aan. De leerstukken werden meestal in scholen en in vakbondslokalen gespeeld. Maar het grote publiek werd ook bij festivals, via de radio, grammofoonplaten en in de bioscoop bereikt. Zo was Brecht tussen 1925 en 1932 meer dan dertig keer *in persona* of via zijn werk op de radio te beluisteren. Bij dit alles verliepen de contacten tussen Brecht en de culturele afdelingen van KPD en vakbonden uiterst moeizaam. De toegangen tot de massamedia moest hij zelf vinden en de reactie van de kritiek in partijorganen was afhoudend en terechtwijzend. Pas in 1932, vlak voor zijn gedwongen emigratie, werd hij ook daar geaccepteerd.

Na 1947 probeerde Brecht opnieuw toegang te krijgen tot de moderne media. Hij zette zich in voor de verfiming van zijn *Mutter Courage*, experimenteerde met beeld-tekstcombinaties van fotojournalistiek en epigrammen en zocht samenwerking met componisten, filmers en fotografen om tot multimediale massa-opvoeringen van oratoria te komen. Vanuit zijn pedagogische instelling deed hij ook zeer veel moeite om greep te krijgen op de literaire programma's van scholen, bibliotheken en culturele instellingen. Door gebrek aan belangstelling of zelfs regelrechte tegenwerking van de kant van de verantwoordelijke instanties bleef zijn succes op dit gebied in de DDR beperkt.

Politiek schrijver

Brecht is een politiek schrijver. De ontwikkeling van zijn wereldbeschouwing en zijn openbare politieke optreden hebben zeker mede de samenstelling van zijn publiek en de aard van zijn succes bepaald. Natuurlijk is Brecht in de eerste helft van onze eeuw niet de enige schrijver met marxistische opvattingen geweest. Er zal echter nauwelijks een marxistisch auteur zijn aan te wijzen die vooren tegenstanders door inhoud en vorm van zijn werk en de manier waarop hij dit onder de aandacht van het publiek probeerde te brengen, meer aanleiding gegeven heeft tot een vermenging van zijn literair-publicistische en zijn politieke identiteit. Toch hebben uiteindelijk niet in de eerste plaats zijn publiekelijk uitgedragen marxistische overtuiging, zijn persoonlijke inzet in de strijd tegen het fascisme of zijn officiële cultuurpolitieke functies als zodanig Brechts autoriteit als politiek schrijver bepaald. Die hebben zijn lezers en toeschouwers hem waarschijnlijk vooral toegekend op grond van de combinatie van twee kwaliteiten van zijn *werk*: de specifieke aard van de politieke boodschap, die zowel in zijn sociaal-kritische als in zijn sociaal-utopische elementen

kennelijk overtuigingskracht had, en de esthetische vorm waarin die boodschap gestalte kreeg. In beide opzichten onderscheidt Brechts werk zich van veel andere politieke literatuur door een grote mate van vrijheid, originaliteit en vernieuwingsdrang. Evenmin als hij zijn werk afhankelijk maakte van een partij of daarin een totalitaire staatsvorm propageerde, liet hij zich vangen voor een ideologisch-dogmatische kunstopvatting als het 'socialistisch realisme'. Invectieven als 'formalisme', 'decadentie' en 'modernisme' liet hij zich gaarne aanleunen.

Vanaf zijn vroegste toneelstuk, *Die Bibel* (1913), cirkelt Brechts denken om de vraag naar de - sociale - grenzen van het menselijk individu en om het probleem van de identiteit zelf. Baal, de hoofdpersoon van het gelijknamige drama (1919), lijkt de verpersoonlijking van het volstrekt a-sociale individualisme, maar weerspiegelt als zodanig tevens het egoisme van de maatschappij waaraan hij zich wil onttrekken. Het stuk is Brechts bijdrage aan

de afrekening met de burgerlijke moraal van de ‘wilhelminische’ maatschappij en haar culturele uitingsvormen, zoals die al langer in de werken van bijvoorbeeld Heinrich Mann en vele expressionisten plaatsvond en de kritiek waardeerde het als zodanig.

In de jaren 1925 tot 1933 zien we hoe Brecht vanuit zijn centrale vraagstelling aansluiting vindt bij de grote literaire thema's van de eerste decennia van de twintigste eeuw en hoe hij ten slotte zijn eigen vormen voor een politiek geëngageerd modernisme vindt. Het thema van het uiteenvallen van de menselijke persoonlijkheid in de moderne maatschappij, de bepaaldheid van het individu door de sociale rol die het speelt en de noodzaak het te ‘redden’ door het te laten opgaan in een collectief, zal vanaf nu in vele vormen het werk van Brecht beheersen. Dat is voor het eerst het geval in *Mann ist Mann* (1925/26). Ook de personages van de *Dreigroschenoper* zijn geen echte individuen met een eigen karakter dat zich in de loop van het drama ontwikkelt en de loop van de handeling bepaalt. Het zijn constructen van sociale gedragswijzen. Zij handelen zoals de omstandigheden dat van hun vragen. Hun enige zorg is overleven en dat kan in de gegeven sociale structuur niet anders dan door anderen te bedriegen, te verraden, te verkopen, uit te buiten of te wurgen. Ze handelen niet van binnenuit. Ze hebben geen emoties, ze *spelen* de emoties die mensen in bepaalde omstandigheden blijken nodig te hebben om zelf te overleven of zich voort te planten en zij spelen die slechts op momenten waarop ze in de zichtbaar *kunstmatige* constructie van de opera noodzakelijk zijn. En dat het kunstwerk in letterlijke zin een ‘kunstmatig’ werk, een constructie is, wordt de toeschouwer door middel van kunstgrepen en effecten - ‘vervreemdingseffecten’ - telkens opnieuw duidelijk gemaakt.

Brechts dramaturgische opvattingen hebben een filosofisch-antropologische basis. In de jaren rond 1930, waarin onder meer de ‘leerstukken’ ontstaan, zal het sociale element in zijn denken en in zijn dramaturgische experimenten steeds meer gewicht krijgen en zal het vooral gaan om de vraag of de menselijke persoonlijkheid ‘gered’ kan worden door haar individualiteit te ‘vernietigen’ en op te laten gaan in een maatschappelijk collectief. Ook in de zogenaamde ‘grote drama's’ van nà 1937, zoals *Der gute Mensch von Sezuan*, staat het onderzoek naar de structuur van de menselijke persoonlijkheid centraal. In deze ‘dialectische’ stukken probeert Brecht dramaturgische oplossingen te vinden voor het weergeven van wat hij dan ziet als de eigenlijke oorzaak van de innerlijke gespletenheid van het individu: het conflict tussen het individu en de uit innerlijke tegenstrijdigheden bestaande maatschappij.

De jaren twintig en dertig

Brechts problematiseren van de menselijke persoonlijkheid, de verhouding tussen individu en collectief en die tussen individu en massa moet tegen de achtergrond van de sociale, politieke en culturele geschiedenis van het interbellum gezien worden. Dat geldt evenzeer voor zijn theorie aangaande de produktie, distributie en consumptie van kunst en literatuur.

De ineenstorting van het ‘wilhelminische’ Duitsland en de ontmanteling van de militaire en industriële macht daarvan na de eerste wereldoorlog, had de oude

ideologie van de grote leidende persoonlijkheden gecorrumpeerd. De sociaal-democratische revolutie die volgde werd in de ogen van velen door haar eigen leiders verraden. Zowel aan de kant van de oude nationalistische militairen als aan de kant van de arbeiders en kleine middenstanders ontstond een enorme frustratie die nog werd versterkt door de geldontwaarding en de massale werkloosheid. De Republiek van Weimar die in 1919 ontstond werd eigenlijk door geen enkele bevolkingsgroep gewenst. In de tweede helft van de jaren twintig zien we een tendens naar het collectieve, naar de massabeweging, die op den duur zal uitlopen in het totalitarisme van links of rechts. De afloop is bekend: Het nationalisme wist een verbond aan te gaan met de oude militaristen en het zich herstellende industriële kapitalisme en met de nationaal-socialistische ideologie de SS-staat op te bouwen, die bij een absolute leiderschapscultus een volstrekte on-

dergeschiktheid van de andere individuen in praktijk bracht.

Brecht in 1940

De andere vorm van totalitarisme was het Sovjet-Russische. In Duitsland waren met name georganiseerde arbeiders en linksgeoriënteerde intellectuelen, schrijvers en kunstenaars onder de indruk van de Russische revolutie. Naast de Sociaaldemokratische Partij hadden de radicaal-socialistische USDP en de KPD een grote aanhang. Schrijvers en kunstenaars vonden inspiratie in de Russische revolutionaire kunst van na 1917 voor zover die een verbinding zocht tussen politiek engagement en modernisme.

Een van de belangrijkste thema's van die kunst nu was de problematisering van de menselijke persoonlijkheid en voor wat de literatuur en het theater betreft: de ontkenning van de individuele held als de drager van de handeling. Het kwam niet meer op het karakter van de personages aan, maar op de mens als bundel van collectieve impulsen en collectieve gedragswijzen. Een voorbeeld is Tretjakow die met Brecht bevriend was en uitvoerig met hem correspondeerde. Daarbij kwam dat voor de als voorbeeld gekozen Russische revolutionaire schrijvers en kunstenaars kunst, architectuur en theater sociale activiteiten waren die volgens hen alleen als massacultuur konden functioneren. Het kunstwerk had daarmee ook een politieke functie: het droeg bij tot de bewustwording van de massa en het ontwikkelen van een sociaal-revolutionaire houding.

Nu waren er in Europa ook heel andere ontwikkelingen geweest die de onveranderlijke, unieke persoonlijkheid van de mens ter discussie stelden. Te denken valt aan de grote invloed van de vertalingen van de boeddhistische en taoistische basisteksten, aan de theorieën van Nietzsche en Freud. Verder aan het expressionisme, met name het drama. Daarin wordt het individu als het ware gedemonteerd en vervolgens wordt uit de zo verkregen elementen een nieuw esthetisch geheel

geconstrueerd dat niet zelden het gezicht van het collectivisme, ja zelfs totalitarisme heeft: Voorbeelden zijn *Gas* van Georg Kaiser of films als *Metropolis* van Fritz Lang.

Poëtica

Brechts experimenten met nieuwe literaire vormen voor de behandeling van het probleem van de identiteit en de verhouding tussen individu en massa kunnen tegen die achtergrond gezien worden als pogingen om te komen tot een eigen poëtica voor politieke modernistische literatuur. Hoewel hij als politiek schrijver uiteindelijk ‘realist’ is, zoekt hij met name bij de keuze van zijn procédés geen aansluiting bij het ‘socialistisch realisme’, maar verwerkt hij technieken van het literaire modernisme en de modernistische kunst, zoals cubisme en constructivisme. In zijn opstellen over realisme (1938-1941) wijst hij zijn tegenstanders in het ‘realisme-debat’ op de bijzondere verdiensten van o.a. Joyce, Döblin en Kafka en prijst de ‘waardevolle, hoogontwikkelde technische elementen van hun werk.’[3.]

Brecht verwerpt een aristotelisch afbeeldingsrealisme met positieve helden met wie de toeschouwer zich kan identificeren. Hij bena-

drukt dat Picasso's esthetische vernieuwingen en die van hemzelf gemeenschappelijke uitgangspunten hebben. Evenals Picasso kiest hij voor een 'dialectische' kunst. Deze toont een zichtbaar 'kunstmatige werkelijkheid' waarin niet alleen de wetten van de aristotelische poëtica maar ook die van de aristotelische logica - de axioma's van identiteit, uitgesloten tegenspraak en uitgesloten derde - voortdurend worden overtreden.

In het *Dreigroschenprozeß* geeft Brecht een marxistisch geïnspireerde analyse van de functie van kunst in de moderne kapitalistische maatschappij. Hij probeert te laten zien dat kunst in de moderne kapitalistisch georganiseerde maatschappij handelswaar is en dus onderworpen aan de wetten van het economisch verkeer. Bij de verfilming van literatuur is de schrijver niets anders dan de leverancier van het politiek onschadelijke verhaaltje. Het recht van 'geestelijk eigendom' bestaat in werkelijkheid niet. Eigenaars zijn degenen of de instanties die de produktiemiddelen, de communicatiekanalen en het distributieapparaat bezitten. Brecht trekt hieruit de conclusie dat de kunstenaars en het publiek die zelf in bezit moeten nemen.

In de 'Anmerkungen' bij *Mahagonny* en de *Dreigroschenoper* analyseert Brecht de functie van het theater in die maatschappij: Het toneel van de twintigste eeuw is in wezen nog dat van de burgerlijke maatschappij zoals die zichzelf gaarne ziet, als voortzetting van de oude aristocratische traditie met de verheerlijking van grote individuen. In het theater krijgt de toeschouwer de gelegenheid om zich met die helden te identificeren, en juist daarin bestaat zijn genot. Als institutie is het theater echter allang een commercieel bedrijf dat kunst verkoopt. Wat wij meemaken, is het absolute primaat van het theater over de dramatische literatuur en dat betekent het primaat van de eigenaars van de produktiemiddelen over de eigenlijke producenten - schrijvers, toneelspelers. De eerstgenoemden zijn uiteindelijk alleen geïnteresseerd in de afzetmarkt en zullen dus de waar leveren die het beste verkoopt. Kunstenaars die menen als creatieve individuen te werken voor individuele toeschouwers door hun het leven van individuele helden te laten zien, verkeren in een illusie. Wat zij in werkelijkheid doen, is steeds opnieuw de waar produceren die het publiek kritiekloos kan consumeren: culinaire kunst. De toeschouwer leeft in een vergelijkbare illusie. In de garderobe geeft hij met zijn jas ook zijn verstand af om vervolgens tot consumptie van dramatiek over te gaan waarin hem een schijnwereld wordt voorgetoverd.

Vervolgens ontwikkelt Brecht zijn theorie van het episch theater. Hierin wordt de functie van het theater als burgerlijke kunstinstitutie en als produktiemiddel 'zichtbaar gemaakt'. Dit gaat samen met een ontmanteling van het individu en de dramatische held. Het 'kunstmatige' van de kunst moet getoond worden. De toeschouwer moet ertoe gebracht worden niet vanuit het toneelspel te denken, maar erboven staande of op een afstand ervan. De distantie die de toeschouwer tot het op het toneel getoonde moet bereiken, dient door de acteurs te worden geprovoceerd. Zij moeten namelijk ten opzichte van hun rollen ook afstand bewaren. Ze moeten hun personages niet zijn maar tonen. Wat zich hier aandient, is het principe van de 'vervreemding', het opvallend maken van het vanzelfsprekende, de ontautomatisering van de dagelijkse waarneming, zoals Sklovskij - met wiens theorie Brecht overigens niet bekend was - het omschreef.

Het succes van een vernieuwend schrijver bij een groot, cultureel en sociaal breed samengesteld publiek kan men uiteraard nooit alleen verklaren door te wijzen op

zijn innovaties op het gebied van poëtica of dramaturgie en op hetgeen hij heeft toegevoegd aan de filosofische thema's van kunst en literatuur van zijn tijd. Brechts populariteit vindt mede een verklaring in het feit dat hij en zijn componisten vanuit hun experimentele instelling aansloten bij de amusementswereld van de jaren twintig en later bij vormen van toneel en poëzie die iedereen vertrouwd waren. In tegenstelling tot zijn tegenstanders uit het kamp van het ‘socialistisch realisme’, die hem formalisme, decadentie, modernisme en gebrek aan ‘Volkstümlichkeit’ verweten, sloten voor Brecht moeilijke filosofische inhouden, vormexperimenten en begrijpelijkheid elkaar niet uit. De norm ‘realisme’ was voor hem gebonden aan de werkelijkheid van het publiek.

Politiek vluchteling

In 1933 verliest Brecht de toegang tot elk cultureel communicatiekanaal in Duitsland en daarmee ook het contact met zijn nieuwe arbeiderspubliek. Ondanks enkele tijdelijk succesvolle pogingen om in Denemarken, Finland en de VS nieuwe contacten met arbeiderstoneel op te bouwen, spelen de voor de *schrijver* Brecht buitengewoon produktieve emigrantenjaren zich publicistisch gezien in een relatief groot isolement af. Het voor zijn werkwijze zo typische directe contact met coauteurs, componisten en theatervaklieden was hij kwijt. Incidentele gelegenheden om met arbeider-acteurs samen te werken vormden soms een aanleiding tot het schrijven van theoretische beschouwingen en dramaturgische leerdichten. Behalve de direct betrokkenen en enkele vrienden was daar echter geen publiek voor.

In de Verenigde Staten had Brecht in de toneel- en filmwereld weinig succes. Wel bouwde hij, zoals in zijn aard lag, een vriendenkring op waartoe niet alleen schrijvers en kunstenaars, filmregisseurs en toneelspelers maar ook natuurkundigen, sociologen, politici en vakbondsleiders behoorden, grotendeels zelf emigranten. Hoewel zijn inzet in de strijd tegen het nationaal-socialisme groot is geweest, reikte zijn directe invloed niet veel verder dan deze kring.

Pas in 1947 tekende zich, met name door de succesvolle opvoering van *Galilei* in Beverly Hills met in de hoofdrol Charles Laughton, en de publikaties van zijn propagandist Eric Bentley, de mogelijkheid voor een doorbraak in de Verenigde Staten af. Brecht wachtte de reacties op de New Yorkse enscenering echter niet af. Op 30 oktober 1947 moest hij voor de onderzoekscommissie verschijnen. Onmiddellijk na de zitting verliet hij Washington. Op 31 oktober nam hij afscheid van Laughton en vloog naar Parijs.

De jaren vijftig en zestig

De doorbraak van Brecht als een van de belangrijkste vernieuwers van het naoorlogse theater moet gezien worden tegen de achtergrond van de politieke geschiedenis en de geschiedenis van het moderne toneel. Het eerste voorzover zijn toneelstukken zowel in de DDR als in West-Europa een maatschappelijk ideaal impliceerden dat door vele uitvoerenden en toeschouwers, zij het in zeer verschillende vormen en met zeer verschillende voorstellingen omtrent de verwerkelijking ervan, werd gedeeld. Het tweede, omdat filosofische en esthetische concepten als vervreemding, episering en anti-aristotelisme in de speciale zin die Brecht eraan gaf, op het moderne toneel een zeer grote invloed hebben gehad. Door Brechts experimenteerlust en het veelvoud aan beoefende genres was zijn toneel veelzijdig en steeds opnieuw levensvatbaar en leende het zich uitstekend voor verspreiding via moderne communicatie- en distributiemedia als radio, televisie, film en vooral ook grammofoonplaten.

In het Oostblok en met name in de DDR leek zijn werk inhoudelijk de *sociale* ideologie van de Sovjetunie en haar satellietstaten te bevestigen en uit te dragen. Officiële erkenning van de kant van de staat bleef dan ook niet uit. Behalve dat hij - overigens na veel tegenwerking - zijn eigen theater kreeg, werd hij in 1951 onderscheiden met de *Nationalpreis der DDR* en ontving hij in 1955 de

Stalin-vredesprijs. Hij was vice-president van de *Deutsche Akademie der Künste* en werd gekozen tot lid van de adviescommissie van het ministerie voor cultuur.

Niettemin werd Brechts verhouding tot de DDR-staat gaandeweg problematischer. Ondanks herhaald aandringen werd hij geen partijlid. Hij oefende kritiek uit op de bureaucratisering van het sociale en culturele leven. De dialectische structuur die kenmerkend is voor het gehele werk van Brecht en de onder de oppervlakte vaak ambivalente inhoudelijke boodschap ervan functioneerden vaak in strijd met de bedoelingen van de instanties die hem om politieke redenen hadden gecanoniseerd. Niettemin verweerde hij zich tegen pogingen om de politieke angel uit zijn ensceneringen te halen door ze glad te strijken in de zin van het 'socialistisch realisme', dat conflicten wel in de uitbeelding van klassenstrijd wil tonen maar niet in de weergave van de eigen socialistische werkelijkheid. De

irritatie van de SED over desbetreffende uitlatingen van Brecht leidde zelfs tot een conflict waarbij men probeerde hem te dwingen de *Akademie der Künste* te verlaten. Dat weigerde hij. Zijn houding tegenover Stalin, wiens historische rol bij de opbouw van de Sowjetunie hij met name in *Me-ti* tot voorwerp van voorzichtig afwegende kritiek maakt, wiens despotische persoonlijkheid hij al vroeg afwees en die hij in een verbitterd gedicht van 1956 'de verdienstelijke moordenaar van het volk'[4.] noemt, strookte in het geheel niet met de lijn van de leidende politici in de DDR. Een niet-vooringenomen en goed gedocumenteerde historische beschouwing over Brechts houding tegenover Stalin en het Stalinisme is tot nu toe niet geschreven, evenmin als over zijn houding ten opzichte van de praktische politiek in de DDR.

Brecht, omstreeks 1952

Elke uitspraak over hoe Brecht de ontwikkeling van de DDR nà 1956 beoordeeld zou hebben en welke consequenties hij daaruit getrokken zou hebben, moet noodzakelijk hypothese blijven, omdat hij in dat jaar stierf. Het staat echter wel vast dat hij tot het eind van zijn leven vasthield aan het dialectisch materialisme. Zijn werk kan, hoewel het zich niet of slechts met behulp van kronkelredeneringen met de uitgangspunten van het socialistisch realisme in overeenstemming liet brengen, als een zeer belangrijke bijdrage tot de marxistische esthetica beschouwd worden. Met evenveel recht zou men vanuit het perspectief van nu wellicht kunnen betogen dat het werk van de marxist Brecht, juist *omdat* hij zich niet ondergeschikt maakte aan een partij-ideologisch bepaalde esthetische doctrine, een van de belangrijkste bijdragen aan de esthetica van onze eeuw is geweest.

In het Westen vertegenwoordigde de voormalige politieke vluchteling Brecht uiteindelijk de 'goede krachten in Duitsland' en was hij met zijn strijdbare antifascisme en antimilitarisme een onverdacht oriëntatiepunt voor links-oppositionele intellectuelen. Zijn communistische sympathieën deelde hij met vele belangrijke schrijvers en kunstenaars in West-Europa. Zijn grote aanzien bleek uit het feit dat

het PEN-centrum Oost *en* West hem in mei 1953 tot voorzitter koos. Met zijn na jarenlange inspanningen verworven Oostenrijkse nationaliteit had hij zich in Europa trouwens toch al een veel grotere actieradius verschaft dan andere schrijvers in de DDR hadden. De tegenwerking die hij in de Bondsrepubliek ondervond - na 17 juni 1953 werd hij daar officieel geboycot - nam vele niet-Duitsers alleen maar voor hem in. Brechts dialectische theater - in de jaren vijftig en de vroege jaren zestig vooral onder de naam ‘episch’ theater bekend - was een interessant alternatief temidden van de andere modernistische theatervormen die na de oorlog het grote publiek bereikten. Het had het voordeel dat de nihilistische boodschap aangaande de kapitalistische burgerlijke maatschappij een positief humanistisch sociaal perspectief impliceerde en bovendien - althans aan de oppervlakte - zeer begrijpelijk was.

Dat vele van zijn stukken - niet in het minst in politieke zin - ambigu zijn, werd de critici in het Westen (ook in de Bondsrepubliek) gaandeweg duidelijker. Zo werd in *Galilei* een verhulde aanval op de machthebbers in de DDR en een zelfbeschuldiging gelezen. Objec-

tief gezien waren er weliswaar geen aanwijzingen dat een dergelijke interpretatie strookte met de auteursintentie, maar het effect ervan was dat de dichter voor zover nodig in moreel opzicht gerehabiliteerd werd en zijn werken definitief gecanoniseerd.

De jaren zeventig en tachtig

Pas in de late jaren zestig en in de jaren zeventig ontdekten de gepolitiseerde studentenbeweging en in het voetspoor daarvan politiek geöriënteerde toneelgroepen de leerstukken en de theorie daarachter opnieuw en probeerden die dienstbaar te maken aan hun politieke actie. Deze vaak amateuristische actualiseringen van wat door Brecht als een experimenteel denk-spel bedoeld was, leidden meer dan eens tot een soort voetnotentoneel met gemakkelijke verwijzingen naar al wat er voos was in de wereld en nodig veranderd moest worden langs de lijnen van het marxisme-leninisme. Ze bezorgden de auteur ten onrechte het imago van moralistische schoolmeester.

In de jaren tachtig bespeurde de toneelkritiek een zekere Brechtmoeheid. Nu viel dat wel mee, wanneer men tenminste afgaat op het aantal opvoeringen in de belangrijke theaters. Zo nam hij bijvoorbeeld in de Bondsrepubliek en in Frankrijk nog een eervolle tweede plaats in na Shakespeare. Toch is Brecht in deze jaren minder prominent aanwezig en lijkt hij langzamerhand tot een van de moderne klassieken te worden. Mede door de weinig meegaande houding van de Brecht-erfgenamen, die - geheel in strijd met de experimentele uitgangspunten van de auteur zelf - afwijkingen van de modelopvoeringen en regieaanwijzingen van Brecht slechts in zeer beperkte mate toelieten, kregen de opvoeringen steeds meer een museaal karakter. Overigens kan het verlies aan politieke zeggingskracht in veranderende historische omstandigheden en het afslijten van gedurende soms een halve eeuw telkens opnieuw toegepaste ‘vervreemdings’-technieken natuurlijk nauwelijks verwondering wekken, evenmin als het feit dat de generaties van door Brecht beïnvloede toneelschrijvers in het westen en in de DDR - hoezeer ze ook van elkaar verschilden in de manier waarop ze hem verwerkten of ‘overwonnen’ - inmiddels zijn opgevolgd door auteurs die van een geheel andere theaterconceptie uitgaan. Hetzelfde geldt voor zijn invloed op vele belangrijke Europese en Amerikaanse regisseurs.

Brecht in Azië

Terwijl Brecht in de jaren tachtig in Europa en de Verenigde Staten bijgezet lijkt te zijn in het museum van de moderne klassieken, is hij in de Aziatische wereld springlevend. Het succes van Brecht in Azië lijkt niet alleen te berusten op de affiniteit van regisseurs, acteurs en publiek met zijn ten dele aan het Oosten ontleende filosofie en dramaturgie, maar vooral ook op de actualiseringsmogelijkheden van zijn werk: vele ensceneringen slagen er kennelijk in de sociale werkelijkheid waarin het publiek leeft bloot te leggen. Hierbij moeten uiteraard de immense verschillen tussen de afzonderlijke Aziatische landen en hun politieke, sociale en economische systemen

niet uit het oog worden verloren. Aziatische Brecht-regisseurs, waarvan het merendeel niet gebonden is aan de auteursrecht-bepalingen die de verstikkende invloed van de Brecht-erfgenamen op de westerse opvoeringen mogelijk maakten, tonen in hun volstrekte vrijheid vaak een grote zelfverzekerdheid en overtuigingskracht.[5.]

Tegen het licht van vandaag

Brechts positie lijkt sinds 1990 in de literatuurkritiek aarzelend ter discussie te worden gesteld. Dat is bij een zo uitgesproken politiek schrijver in de huidige politieke situatie niet anders te verwachten. Na de zogenaamde ‘Brecht-moeheid’ zal nu ongetwijfeld een periode komen waarin hij met andere schrijvers en kunstenaars die actief hebben deelgenomen aan het politieke leven van onze eeuw, tegen het licht van de dag van vandaag gehouden zal worden. We zullen ons vertrouwd moeten maken met de gedachte dat een schrijver die in 1898 geboren werd, tot

het verleden behoort en alleen maar tegen de achtergrond van het stuk geschiedenis waarvan hij deel uitgemaakt heeft en dat hij mede heeft bepaald, kan worden beoordeeld.

Al behoort Brecht dan tot de moderne klassieken, zijn werk laat kennelijk nog altijd actualiseringen toe, ook politieke, dus blijft hij irriteren. Dat merkt de lezer aan de polemische, vaak suggestieve toonzetting van menig artikel naar aanleiding van een nieuwe enscenering van een van zijn stukken. Werkelijke en vermeende tegenstrijdigheden in de persoonlijkheid van de schrijver en tussen zijn in zijn werk uitgedragen idealen en zijn persoonlijk leven worden nog eens breed uitgemeten. Vaak slecht gedocumenteerd en ten dele achterhaald. Men mag vermoeden dat in veel gevallen eerder sprake is van een poging tot ‘Vatertötung’ dan van een poging tot zakelijke herwaardering van een van de belangrijkste of in ieder geval invloedrijkste schrijvers van de twintigste eeuw. Het probleem van menig anti-Brecht-polemicus *post festum* zal wel bestaan in een zekere mate van gêne over het feit dat hij de hoop op verwerkelijking van een utopie met de schrijver heeft gedeeld of in het dagend besef dat de mislukking ervan ons verder van huis heeft gebracht dan ooit.

De nogal eens gehoorde vraag of Brecht in onze tijd nog actualiseerbaar is, is echter een andere. Zij is te begrijpen tegen de achtergrond van de postmodernistische proclamatie van het einde van de geschiedenis, althans van de grote ideologieën, en komt voort uit de opvatting dat zijn theater uitsluitend op een oppervlakkige en gedateerde marxistische visie op politiek en economie gebaseerd zou zijn en bovendien gebonden aan bepaalde historische situaties. Deze opvatting is onjuist. Brechts dialectiek veronderstelt een habitus die gekenmerkt wordt door een *principieel* niet als vanzelfsprekend aanvaarden van de wereld. Deze houding van ‘vreemdheid’ ten opzichte van de wereld is niet alleen eigen aan zijn denken, maar ook aan zijn taal en vormt de basis van zijn creativiteit. Hij vindt zijn uitdrukking in de praktijk van zijn ‘vervreemding’, die uiteindelijk niets anders is dan het zichtbaar maken van de tegenstrijdigheden waaruit de wereld bestaat. Door de universalistische fundering van zijn sociale filosofie is de reikwijdte van zijn ‘dialectisch theater’ veel groter dan de politieke realiteit waarin het ontstond. Het is in principe altijd en overal actueel te maken waar sprake is van elementaire sociale tegenstellingen. Niet door naïeve ensceneringen met gemakkelijke verwijzingen naar de actuele politiek, maar door een zorgvuldige analyse van de sociale werkelijkheid waarin de toeschouwer leeft vooraf te laten gaan aan een even grondige analyse van wat de tekst te zeggen heeft.

Brecht wilde graag als een modern ‘Klassiker’ gezien worden, en al getuigde dat misschien niet van bescheidenheid, hij heeft zijn zin gekregen. De omstandigheden waren misschien anders dan hij zich ooit heeft voorgesteld, maar als hij gekund had, zou hij zeker een vermoeide glimlach overgehad hebben voor de dagsluiting van het Duitse televisieprogramma aan de vooravond van de Duitse eenwording in 1990, waarbij onder de plechtige klanken van het *Deutschlandlied* in traag tempo de portretten van de grote Duitse klassieken over het scherm streken: Lessing, Goethe, Schiller, Heine... en ten slotte, na zijn aartsvijand Thomas Mann - Bertolt Brecht.

Eindnoten:

1. Bertolt Brecht, *Werke.* Aufbau, Berlijn/Weimar en Suhrkamp, Frankfort/M., 1988, deel 2, p. 233.
2. In: *Berliner Börsen-Courier* d.d. 5.10.1922.
3. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke.* Suhrkamp, Frankfort/M., 1967, deel 19, p. 361.
4. *Werke*, deel 15, p. 300.
5. Vgl. Edmund Licher, 'Brecht in Azië'. In: *Toneel Teatraal* nr. 4, 1987, pp. 4-8.

Henk Harbers
Heinrich Mann

Heinrich Mann is een politiek schrijver. Zijn doorbraak rond 1918 werd dan ook door politieke factoren bepaald. Heinrich Manns ontwikkeling tot een veelgelezen en gerespecteerd schrijver in de jaren '20, zijn wegzinken in de vergetelheid als emigrant in Amerika, de zeer verschillende receptie in de twee naoorlogse Duitslanden - het is allemaal direct met de politieke situatie verbonden. Natuurlijk spelen bij de receptie en de waardering van zijn werk ook andere elementen dan de politiek een rol. Zo wordt de jonge Heinrich Mann in de eerste jaren van de twintigste eeuw door een selecte groep van schrijvers en critici bewonderd om zijn romantechniek en zijn stijl. Maar Heinrich Mann is uiteindelijk toch niet zozeer een vernieuwer van de vorm als wel een schrijver die inhoudelijk met iets nieuws komt, met nieuwe opvattingen, met nieuwe (politiek-sociale) onderwerpen.

Ratjetoe

Heinrich Mann wordt in 1871 geboren als oudste zoon van de zeer welgestelde handelskoopman en senator van de stad Lübeck, Thomas Heinrich Mann. Heinrich leert - als degene, die in eerste instantie voorbestemd is om de leiding van de firma over de nemen - de wereld als het ware van bovenaf kennen, vanuit het perspectief van de gegoede burgerij. Dat scherpt vanaf het begin zijn oog voor het belang van economische verhoudingen en speelt waarschijnlijk ook wel een rol in zijn latere opvattingen over de kunstenaar en intellectueel als geestelijk leider. Bij de familie Mann thuis huldigt men de gematigde liberale opvattingen van de revolutie van 1848, maar men heeft ook niets tegen de conservatieve politiek van Bismarck.

Heinrich maakt het gymnasium niet af. Zonder diploma begint hij te werken bij boekhandels en uitgeverijen in Dresden en Berlijn. Hij leest veel en laat zich in het begin vooral door de literaire mode leiden. Eerst is hij een aanhanger van de nieuwe naturalistische stromingen en een bewonderaar van het werk van Zola; als er daarna een kentering komt en er een nieuwe, eerder impressionistische en symbolistische literatuur ontstaat, maakt hij deze zwenking moeiteloos mee. In het begin van de jaren negentig wordt hij vooral beïnvloed door Franse ‘l'art pour l'art’-theorieën en door de decadentiekritiek van zowel Paul Bourget als Nietzsche. Hij voelt zich een ‘dilettant’, iemand die met alle geestelijke stromingen kan meedenken en alle levensvormen en -houdingen uitprobeert, maar zich aan geen enkele werkelijk bindt. (Van een dergelijk ‘dilettantisme’, dat meestal met een cultus van het esthetische gepaard gaat, zijn in die tijd de figuren Des Esseintes in Joris-Karl Huysmans' roman *À Rebours* en Dorian Gray in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* zeer bekende voorbeelden.)

Als een soort tegenwicht tegen zo'n geestelijke anarchie verkondigt hij officieel (in het tijdschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*) een zeer conservatieve levens- en maatschappijopvatting: hij bepleit een maatschappij die gebaseerd is op het traditionele gezin en die volgens de principes van een monarchistische standenstaat hiërarchisch geordend is. Wat Heinrich Mann, vooral in de jaren 1895 en 1896, aan politieke

opvattingen ventileert, is een ratjetoe van de conservatieve en reactionaire denkwijzen, zoals die in het keizerlijke Duitsland wijd en zijd verbreid waren.

Estheticisme

Uit later gepubliceerde brieven blijkt echter dat Heinrich Mann zelf maar half aan dat soort ideeën geloofde: het was slechts één mogelijke houding van de estheticistische 'dilettant'. Al snel laat hij zijn conservatieve houding dan ook varen en rond de eeuwwisseling erkent hij, geheel in overeenstemming met de belangrijkste literaire stromingen van zijn tijd, nog maar één ideaal: de kunst. Vooral onder invloed van Nietzsche hangt hij een

estheticistisch vitalisme aan, dat zich tegen de bestaande, pas geïndustrialiseerde maatschappij afzet door zijn heil uitsluitend in de kunst te zoeken.

Heinrich Mann in 1903

Het gewone maatschappelijk leven wordt gezien als een platte, materiële belangenstrijd, waar slechts geld een rol speelt, terwijl de vertegenwoordigers van de heersende cultuur en kunst als levensarme, decadente epigonen worden beschouwd. Dat leven stelt Heinrich Mann satirisch aan de kaak in de roman *Im Schlaraffenland* (1900) en hij probeert een tegenideaal te ontwerpen in de romantrilogie *Die Göttinnen* (1903), waarin de hoofdpersoon probeert een ongebonden, vitale levenswijze te verenigen met het streven, het eigen leven tot een kunstwerk te maken.

Met deze twee romans laat Heinrich Mann later zijn literaire werk beginnen. Zijn conservatieve periode wil hij liever vergeten; pas dit werk, ontstaan tijdens en na langdurige verblijven in Italië, neemt hij serieus. En deze werken betekenen ook inderdaad een soort van eerste doorbraak, in meer dan één betekenis. Een doorbraak voor Heinrich Mann zelf, die hiermee een manier van schrijven heeft gevonden die ten dele de basis voor zijn latere romans en verhalen blijft. Een doorbraak ook in de zin dat deze manier van schrijven als nieuw in de Duitse literatuur van dat moment wordt ervaren en ook - tenminste door een aantal schrijvers en critici - als zodanig wordt erkend.

Wat is het nieuwe aan deze romans? Ten eerste de vorm. Het nieuwe en moderne ligt hier op de eerste plaats in de vertelwijze. De Duitse roman van het realisme, maar ook van de naturalistische ‘Moderne’ had veelal een traditionele auctoriële vorm. De verteller becommentarieert het verhaal en stuurt de lezer met zijn opmerkingen en beschrijvingen. Vanaf *Im Schlaraffenland* ziet Heinrich Mann, het werk van Flaubert voor ogen, vrijwel geheel af van zulke becommentariërende beschrijvingen, hij schrijft personale romans, de lezer ziet voornamelijk door de bril van de romanpersonages en moet zo zelf zijn weg zoeken in de wereld van de roman.

Dat Heinrich Mann deze techniek bewust toepast, is heel duidelijk te zien als je de oorspronkelijke versie van zijn eerste roman, *In einer Familie* uit 1894, legt naast zijn eigen bewerking hiervan uit 1924. (Heinrich Mann was inmiddels beroemd geworden en de uitgeverij Ullstein wilde ook zijn

eerste roman herdrukken). De bewerking bestaat vooral uit het schrappen van de typisch 19e-eeuwse commentaren van de schrijver bij de vertellende tekst. In 1913 beschrijft de criticus Friedrich Markus Huebner in een artikel over het werk van Heinrich Mann dit vernieuwende aspect van zijn vroege romans nog eens met de volgende woorden:

> Maar *Die Göttinnen* gaan als vormprodukt uit boven alles wat de Duitse romankunst tot die tijd gepresteerd had. [...] In plaats van het gebruikelijke mengsel van avontuur en belering (die beide door de mond van de schrijver en zijn uitdrukkelijke stellingname een weloverwogen, artificieel gedocumenteerd leven kregen) ontstaat de romanhandeling nu uit haar eigen schoot van literaire beelden en wordt zo vol van werkelijk spontaan en concreet leven.[1.]

Maar niet alleen deze personale vertelwijze was nieuw, ook de stijl, het taalgebruik, vooral in *Die Göttinnen* werden bewonderd. De rijkdom van de taal, het bewust-artificiële ervan, het voor onze hedendaagse oren eerder enigszins overdadig Jugendstil-achtige werd als sensationeel nieuw ervaren. ‘Slechts een stijlkunstenaar weet zulke effecten te bereiken,’ staat er bijvoorbeeld in een recensie van *Die Göttinnen* uit 1902[2.]; en Rilke schrijft in 1907 aan Lou Albert Lazard over het werk van Heinrich Mann: ‘Zo'n schitterende volheid, zo'n verzadiging met leven, dat heeft, geloof ik, tot nu toe in het Duits niet bestaan.’[3.]

En Gottfried Benn schrijft nog in 1950:

> De Duitse literatuur van mijn generatie is in een mate van de vroege romans en novelles van Heinrich Mann afhankelijk, zoals in geen land van de wereld ooit een generatie van een levend persoon afhankelijk is geweest. Deze generatie, haar stijl, haar ritme, haar thematiek is niet denkbaar zonder de sensationele invloed van de eerste boeken van Heinrich Mann.[4.]

Artisticiteit, koele schoonheid, esthetische afkeer van de burgerlijke wereld, dat waren de elementen die voor een kleine groep van enthousiaste lezers het vroege werk van Heinrich Mann tot een belevenis maakten. Maar die waardering bleef - anders dan bij Thomas Mann die met zijn *Buddenbrooks* in 1901 meteen beroemd werd - beperkt tot een klein elite-publiek dat in de fin-de-siècle-kunst goed thuis was. Van *Im Schlaraffenland* verschijnen in 1900 en 1901 de eerste en de tweede druk, elk met een oplage van 2000. Daarna wordt het werk niet herdrukt tot 1909.[5.] *Die Göttinnen* verschijnt in 1903 ook in een oplage van 3000 exemplaren en krijgt pas in 1907 een even grote herdruk.

Maatschappijkritiek

Er is ook nog een ander aspect aan het vernieuwende van de romans van Heinrich Mann, een aspect dat bij zijn lezers en bewonderaars van het eerste uur wat minder aandacht kreeg, maar niettemin voor Manns ontwikkeling bijzonder belangrijk was.

Heinrich Mann levert scherpe kritiek op de bestaande maatschappij en de heersende cultuur door satirische beschrijvingen van die maatschappij te geven. In tegenstelling tot de Franse bestond er in de Duitse proza-literatuur van de tweede helft van de negentiende eeuw nauwelijks een traditie van dergelijke satires. Heinrich Mann, al vroeg geschoold in het werk van Balzac, Flaubert, Maupassant en Zola bewandelt hiermee in Duitsland nieuwe wegen - en juist met dit soort werk, culminerend in *Der Untertan*, zal hij later beroemd worden.

Heinrich Mann heeft een scherp oog voor de financieel-economische machtsverhoudingen in het Duitse keizerrijk en laat ook al in zijn eerste romans weinig heel van het semi-intellectuele, semi-artistieke cultuurbedrijf van de haute bourgeoisie. Toch blijft hij rond 1900 nog binnen de heersende culturele context. Hij ziet, als vele anderen, voor het bekritiseerde geen ander alternatief dan de kunst. Hij verenigt, sterk onder invloed van Nietzsche en vergelijkbaar met tendenzen in de Jugendstilbeweging, estheticistische met vitalistische ideeën, hij vereert in zijn heldin, de hertogin van Assy in *Die Göttinnen*, een sterk en vitaal leven dat zichzelf tot kunstwerk maakt. Zulke opvattingen passen uiteindelijk goed in de

culturele stromingen van die tijd, en dat werd door een selecte groep van lezers herkend en gewaardeerd.

Maar Heinrich Mann blijft niet bij deze ideeën stilstaan. Hij zoekt een uitweg uit de uitsluitend esthetische gedachtenwereld. En nog steeds past hij daarmee in de culturele context van zijn tijd. Al snel na de eeuwwisseling valt er bij veel schrijvers een tendens naar aansluiting bij een groter geheel waar te nemen. De estheticistische 'dilettanten'-houding wordt in toenemende mate als hol en leeg ervaren en de algemeen verbreide vitalistische ideeën monden uit in het verlangen, op te gaan in een groter, 'organisch' levensgeheel. Vaak leidt dat ertoe - zeker in Duitsland - dat schrijvers aansluiting zoeken bij kringen waar irrationalistische opvattingen de basis vormen van uiteindelijk vaak zeer conservatieve of zelfs reactionaire sociale en politieke ideeën.[6] De nadruk wordt gelegd op het irrationele, onbewuste 'leven', ten koste van de wetenschappelijke en rationele traditie van de Verlichting (voorbeelden in Duitsland zijn: Julius Langbehns Rembrandtboek, Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* en Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*).

Heinrich Mann blijft in zoverre representant van zijn tijd dat ook bij hem zo rond 1905 sprake is van een zich afwenden van het estheticisme, dat hij nu als decadent en vijandig aan het leven veroordeelt. Ook Heinrich Mann zoekt, beïnvloed door Nietzsches denken, aansluiting bij een grote, vitale beweging. Alleen - en dat maakt hem in Duitsland tot een uitzondering - zoekt hij die aansluiting niet bij politiek reactionaire bewegingen, maar juist in de traditie van de Verlichting, die in de Franse Revolutie haar hoogtepunt vindt. Heinrich Mann bestudeert uitvoerig Michelets geschiedenis van de Franse Revolutie, leest opnieuw Rousseau en ziet de Franse Revolutie en Garibaldi's vrijheidsstrijd als lichtende voorbeelden van een eenheid van vitaal leven en rationele idealen.

Waar bij anderen Nietzsches vitalisme juist de basis voor irrationalistische en politiek gezien reactionaire opvattingen was, vormt dit vitalisme bij Heinrich Mann de basis voor een hernieuwd pleidooi voor de idealen van de ratio, de 'Geist': vrijheid, gelijkheid, gerechtigheid. In 1910 schrijft hij het essay *Geist und Tat*, waarin hij pleit voor een actieve rol van intellectuelen en kunstenaars, voor een strijd in dienst van de oude idealen van de Franse Revolutie.

Heinrich Mann wordt in Duitsland een van de eerste en meest vooraanstaande verdedigers van de democratische en liberale waarden. Hij wordt een fel criticus van het Duitsland onder Wilhelm II, van de oude feodale macht van de jonkers, van de kapitalistische uitbuiting door de grote ondernemers, van de imperialistische politiek van de conservatieve 'Alldeutschen'.

Tweede doorbraak

Hij schrijft romans als *Zwischen den Rassen* (1907) en *Die kleine Stadt* (1909), waarin hij een uitsluitend intellectueel-esthetische houding als koud en leeg, als een symptoom van levenszwakte beschrijft en voor het eerst een alternatief probeert te schetsen: een weliswaar met alle onvolkomenheden van het leven behepte maar in ieder geval ook van leven bruisende strijd voor recht en democratie. Voor literatuur met dergelijke ideeën was er in het politieke en culturele klimaat van het keizerrijk

nauwelijks een publiek. In 1909 wil de uitgeverij Insel een flaptekst van Heinrich Mann bij de roman *Die kleine Stadt* niet drukken omdat er het woord ‘democratie’ in voorkomt[7.]. Heinrich Mann klaagt in die tijd dat zijn romans worden besproken als boeken ‘van een getalenteerde jonge man’[8.]. Tot aan het begin van de Eerste Wereldoorlog worden zijn romans één, hooguit twee keer herdrukt, telkens met een oplage van twee- tot drieduizend. De omvang van zijn lezersschare verandert nauwelijks.

Toch kun je vanaf ongeveer 1910 spreken van een langzame tweede doorbraak, weer bij een kleine en selecte groep van schrijvers en critici, een doorbraak nu van de nieuwe boeken die hij schrijft, van het politiek geëngageerde werk. Tussen 1911 en 1914 worden zijn literair-politieke manifesten en essays van 1910/11 in de nieuwe expressionistische tijdschriften en jaarboeken opnieuw afgedrukt; Heinrich Mann wordt met essays als *Geist und*

Tat en romans als *Die kleine Stadt* - die hijzelf het ‘hooglied van de democratie’ noemde[9.] - het grote voorbeeld voor de links-liberale groep van ‘Aktivisten’ in de jonge, expressionistische generatie. En naarmate deze generatie meer gehoor kreeg in de literaire wereld, kreeg ook de stem van Heinrich Mann een nieuw en ander gewicht. Nog tijdens de Eerste Wereldoorlog begint zijn echte doorbraak.

Mann in Rusland

Keizer Wilhelm II

Het werk van Heinrich Mann werd in Duitsland tot 1914 gelezen en gewaardeerd door telkens een kleine groep van ‘kenners’: door een groep van bewonderaars van het fin-de-siècle-estheticisme rond 1900, door de nieuwe expressionistische generatie vanaf ongeveer 1910. In het buitenland is Heinrich Mann tot 1914 nauwelijks bekend. De roman *Im Schlaraffenland* was in 1903 in een Franse vertaling verschenen, verder was er niets vertaald[10.]. Met één uitzondering: Rusland. In de tijd van 1905 tot 1911 worden verschillende verhalen en romans in het Russisch vertaald. Maar niet alleen dat, er doet zich zelfs een unicum voor: nog voordat er in Duitsland een enigszins complete uitgave van Manns verzamelde werken was verschenen, worden die (tussen 1909 en 1912) al in het Russisch uitgegeven, en zelfs in tweevoud, een keer in negen delen en een keer in zeven delen. In 1915 verschijnt dan *Der Untertan* in Russische vertaling, drie jaar eerder dan de originele versie in Duitsland. Voor dat laatste wordt in het ene artikel dat zich in de Heinrich-Mann-literatuur bezighoudt met de receptie in Rusland[11.], een duidelijke verklaring gegeven: deze roman moest in de oorlog de haatgevoelens jegens de Duitsers aanwakkeren. Over de receptie van het werk daarvóór ontbreken echter belangrijke gegevens. Er zijn geen oplage-cijfers bekend

en het lezerspubliek is ook niet nader omschreven. Voor de zeer uitzonderlijke bekendheid van Heinrich Mann in Rusland voor 1914 is tot nog toe blijkbaar geen bevredigende verklaring gevonden.

Der Untertan

Toen na het begin van de oorlog de eerste golf van nationale hysterie - waar Heinrich Mann overigens als een van de weinigen niet door bevangen raakte - wegebde en plaats maakte voor inzicht in het zinloos-moordende karakter van die oorlog, werd de politieke basis voor de groep van ‘Aktivisten’ met hun linkse sympathieën en pacifistische ideeën steeds groter. Dat vond zijn weerslag ook in de receptie van het werk van Heinrich Mann. Het begint in 1916, als Kurt Wolff, de grote uitgever van de expressionistische generatie, het hele werk van Heinrich Mann onder zijn hoede neemt. De romans van Heinrich Mann verschijnen nu in goedkope edities en voor het eerst beginnen de oplagecijfers boven de tienduizend te komen. In 1917

verschijnt er bij Wolff een tiendelige uitgave van de 'verzamelde romans en novellen', waarvoor flink reclame wordt gemaakt.

Het grote succes, de doorbraak bij een echt breed publiek, komt dan in 1918, aan het eind van de oorlog, met de publikatie van *Der Untertan.* Vanaf 1906, dus eigenlijk al ten tijde van zijn overgang van estheticisme naar literair-politiek engagement, was Heinrich Mann begonnen met het maken van notities voor deze roman. Begin juli 1914, ongeveer een maand voor het uitbreken van de oorlog, sluit hij het manuscript af. Delen van de tekst waren van 1911 tot 1913 al in tijdschriften gepubliceerd en vanaf 1 januari 1914 begint de roman in afleveringen te verschijnen in het weekblad *Zeit im Bild.* Dan wordt het oorlog en de publikatie wordt gestopt. De redactie deelt Heinrich Mann mee dat 'op dit moment een groot publiek orgaan niet in satirische vorm kritiek kan uitoefenen op de Duitse verhoudingen'. Dit zou, zo stelde de redactie, in de huidige situatie 'aanstoot geven' en ook tot 'censuurproblemen' leiden.[12.]

Waarom was het te voorzien dat de publikatie van deze roman zo veel moeilijkheden zou veroorzaken? Omdat hier man en paard genoemd worden. De oorspronkelijke, maar bij de publikatie geschrapte ondertitel luidde: *Geschichte der öffentlichen Seele unter Wilhelm II.* Hier wordt de Duitse samenleving onder Wilhelm II in haar geheel te kijk gezet als een strikt autoritaire maatschappij die uitsluitend gebaseerd is op materiële gewinzucht en machtswellust, een maatschappij waarin de liberaal-democratische idealen van 1848 geen kans meer hebben. Heinrich Mann vermeldt politieke affaires uit de jaren negentig en gebruikt citaten uit de redes van keizer: dit was herkenbare werkelijkheid.

De keizer zelf wordt indirect geportretteerd: in zijn naäper Diederich Hessling, de hoofdpersoon van de roman. De keizer (als representant van zijn tijd) wordt gekarakteriseerd als een komediant, als een zwakkeling, die niet echt van binnenuit een sterke heersende persoonlijkheid is, en die daarom naar buiten des te meer wil laten zien dat hij wel zo'n sterke heerser is. Dat is een analyse met Nietzscheaanse middelen: de komediant is de levensarme decadent, die het sterke leven, waaraan hij graag zou willen deelhebben, alleen maar kan nadoen en zich daarom, uit ressentiment tegenover de echt vitalen, een des te despotischer tiran betoont als hij eenmaal over macht beschikt. Dat type is voor Heinrich Mann het allergevaarlijkste; zo karakteriseert hij hier Wilhelm II, maar zal hij later ook Hitler en Goebbels tekenen. Met dit type wilde hij de Duitse (en dat betekent rond 1900 een Pruisisch-militaire) samenleving karakteriseren, hij wilde hiermee, zoals hij al in 1907 zegt, de 'Roman des Deutschen'[13.] schrijven.

En zo is de roman in 1918 ook door velen gelezen. In 1919 noemt Kurt Tucholsky de roman 'het herbarium van de Duitse man.'[14.] Het boek verschijnt direct na de oorlog en binnen enkele weken zijn er ongeveer 80.000 exemplaren verkocht. Met dit boek wordt Heinrich Mann beroemd en het blijft ook zijn bekendste roman (als je even afziet van de verfilming van *Professor Unrat*), het blijft het boek dat het meest het beeld van Heinrich Mann bepaalt, tot op heden.

Wat heeft nu het succes van *Der Untertan* bepaald? Op de eerste plaats natuurlijk het moment van publikatie in 1918. Het einde van de oorlog, de situatie van de novemberopstand in Duitsland tegen de oude machtselite van adel, grootkapitaal en hoge militairen, was het perfecte moment voor de roman waarin op satirische wijze, maar glashelder en zeer herkenbaar werd beschreven welke ideeën, welke types,

welke houdingen onvermijdelijk tot oorlog moesten leiden. En niet alleen het moment was beslissend, gezien ook de grote populariteit van de roman tot nu toe. Heinrich Mann geeft hier met een door Nietzsche gescherpte blik een kijk op de Duitse samenleving die een vergelijking met veel later verschenen sociaal-psychologische studies zoals over de autoritaire persoonlijkheid met glans kan doorstaan.[15.]

Grotesk

Maar er zijn meer redenen aan te geven, waarom *Der Untertan* meer dan vroegere en latere romans het beeld van de schrijver Heinrich Mann heeft bepaald. Dat brengt ons

bij de literaire vorm. Heinrich Mann werd direct na 1900 bewonderd vanwege zijn hooggestileerde, artificiële proza, een proza dat weinig te maken had met traditioneel-realistische weergave van de werkelijkheid. Zo'n soort realisme heeft Heinrich Mann ook nooit bijzonder gelegen. In een essay uit 1931 over de sociale roman zegt hij:

> De grote romans zijn altijd en zonder uitzondering overdreven [übersteigert] geweest - ver uitgaande boven de maten en de wetten van de werkelijkheid.[16.]

Grote romans, aldus Heinrich Mann, geven geen verslag van de werkelijkheid maar gaan over 'de zin van het leven' en daarvoor moet je 'bovenrealistisch [überrealistisch]' schrijven.[17.] Heinrich Manns boeken missen de enigszins behaaglijke, realistische verteltrant die bijvoorbeeld de meeste romans van Thomas Mann kenmerkt. Zijn stijl is sneller, gejaagder, feller gekleurd; de beschreven situaties hebben altijd iets grotesks, het gaat om de grote lijnen, de ideeën; de personen en de situaties worden vaak bijna allegorisch. Dat maakt veel romans van Heinrich Mann niet gemakkelijk 'leesbaar', de plot is niet altijd direct duidelijk, niet alle situaties zijn erg 'waarschijnlijk', felle contrasten en snelle overgangen geven de toon aan.

Uit de receptie van het werk van Heinrich Mann blijkt nu dat juist de romans waarin deze vorm het meest geprononceerd aanwezig is, het minst succesvol zijn geweest. Het zijn de meer traditioneel-realistische romans als *Professor Unrat*, *Der Untertan* en de romans over de Franse koning Hendrik de Vierde die uiteindelijk het meest gelezen worden. Natuurlijk herken je in deze werken ook regelmatig de groteske, sterk aangezette wijze van beschrijven, maar het is ingebed in een vrij traditioneel-realistisch verteld verhaal. Heinrich Manns uiteindelijke doorbraak is er een van de inhoud, niet van een nieuwe vorm. Juist een vrij traditionele vorm bevordert de doorbraak bij een groot publiek.

Politiek

Marlene Dietrich en Emil Jannings in de film 'Der blaue Engel'

Natuurlijk zijn er vanaf het begin ook felle negatieve reacties op *Der Untertan.* Heinrich Mann is zeker vanaf nu de vijand van alles wat in Duitsland politiek rechts en/of nationalistisch is. Maar dat hoort juist bij de door-

braak van een politiek schrijver, hij wordt waargenomen, er wordt op hem gereageerd. En zo blijft het ook gedurende de Weimarer Republik. Heinrich Mann is een gevestigd auteur geworden; hij is met zijn rond 1910 ontwikkelde ideeën een belangrijk representant van linkse en liberaal-democratische stromingen die de republiek tegen haar talrijke tegenstanders verdedigen.

Zijn politieke aanzien in Duitsland bereikt in de laatste jaren van de republiek zijn hoogtepunt. In 1931 wordt hij tot president van de sectie literatuur van de ‘preussische Akademie der Künste’ benoemd. In 1932 stelt Kurt Hiller zelfs voor, Heinrich Mann als kandidaat voor het ambt van rijkspresident te laten optreden. Zijn boeken worden redelijk tot goed verkocht; er komen nieuwe drukken van zijn vroegere werken, zijn nieuwe romans worden meteen in grotere oplagen, van 10.000 tot 30.000, gedrukt.

In 1930 komt de verfilming van de roman *Professor Unrat* (gepubliceerd in 1905) uit. De film met de titel *Der blaue Engel* wordt, met Marlene Dietrich in haar eerste grote rol, een wereldsucces. Dat bevordert natuurlijk de verkoop van de roman, ook in Duitsland. Voor het overige heeft de sterk gesimplificeerde filmversie nog maar weinig meer te maken met de speciale kwaliteiten van Heinrich Manns literaire werk.

Frankrijk

In 1933 vlucht Heinrich Mann uit Duitsland naar Frankrijk. Hier bestaat zijn literaire werk voornamelijk uit het schrijven van zijn omvangrijke en schitterende roman over het leven van de ‘goede koning’ Henri Quatre, die in twee delen, in 1935 en 1938, bij Querido in Amsterdam verschijnt. In deze roman, die meer een ‘historische parabel’ dan echte geschiedschrijving is, krijgt in de persoon van Henri Quatre de positieve figuur gestalte, die levenskracht en ethische idealen verenigt en zo die idealen werkelijkheid kan doen worden en ze kan verdedigen tegen degenen die het uitsluitend om macht te doen is: de verenigde macht van Rome en Habsburg. Belangrijke vertegenwoordigers van deze macht hebben vaak trekken van vooraanstaande Nazi's, zodat het vertelde gebeuren tegelijk steeds verwijst naar de strijd tegen het Duitsland onder Hitler. Het Duitse publiek krijgt deze boeken natuurlijk niet meer onder ogen, pas in de jaren '50 worden ze in Duitsland opnieuw uitgegeven.

Heinrich Mann blijft tot 1940 in Frankrijk maar tot die tijd is hij geen vergeten auteur in ballingschap. Al tijdens de Republiek van Weimar had hij veel contacten met politici en schrijvers in Frankrijk. Dat maakt het hem nu gemakkelijk, snel de nodige contacten te leggen om toegang tot tijdschriften en organisaties te krijgen. In Frankrijk voelt hij zich nauwelijks emigrant; zijn nog toegenomen produktie getuigt daarvan: afgezien van de omvangrijke Henri Quatre-roman zo'n 300 essays en redes en regelmatige deelname aan allerlei congressen en bijeenkomsten.[18.] Al meteen in 1933 publiceert hij bij Querido in Amsterdam de bundel *Der Hass*, met essays en satires tegen het Nazi-regime. Verder levert hij bijdragen voor praktisch alle Duitse emigrantentijdschriften, zoals bijvoorbeeld voor ‘Die Sammlung’ die door zijn neef Klaus Mann in Amsterdam wordt uitgegeven. Artikelen in het Frans verschijnen regelmatig in de *Dépeche de Toulouse.* Al in 1933 wordt Heinrich Mann erevoorzitter van het ‘Schutzverband deutscher Schriftsteller’, hij wordt erelid van de Engelse

PEN-club, president van de Duitse vrijheidsbibliotheek in Parijs en van de Duitse PEN-club, in 1935 wordt hij lid van het bestuur van het Wereldcomité tegen oorlog en fascisme (onder voorzitterschap van Romain Rolland) en houdt hij een rede voor de Volkenbond.

Heinrich Mann blijft gedurende zijn jaren in Frankrijk in het middelpunt van de belangstelling staan, in de eerste plaats met zijn politieke en essayistische werkzaamheden, maar toch ook als literair schrijver. Vanaf de jaren twintig, na zijn grote doorbraak in Duitsland, verschijnen er vertalingen van zijn verhalen, romans en essays in het Engels, Spaans, Frans, Italiaans, Nederlands, Pools, Russisch, Japans, Zweeds en Tsjechisch. Heinrich Mann is, zeker buiten Frankrijk, niet zo'n beroemdheid als zijn broer Thomas, maar hij wordt gelezen. Zijn grote historische roman over het

leven van Hendrik de Vierde wordt zelfs, als je naar de vertalingen kijkt, een internationaal succes.

Amerika

Dat is allemaal in één klap voorbij als hij in 1940 via Spanje uit Frankrijk wegvlucht naar Amerika. Hoewel er in Amerika tussen 1921 en 1939 een zeventiental vertalingen van zijn werk waren verschenen, was hij hier, weer in tegenstelling tot broer Thomas, een onbekend auteur gebleven. Het berichtje in de New York Times bij zijn aankomst samen met Thomas Manns zoon Golo spreekt boekdelen:

> De bekende Duitse auteur Golo Mann [geenszins een schrijver, H.H.], zoon van de beroemde schrijver Thomas Mann [is] aangekomen; in zijn gezelschap bevond zich ook zijn oom Heinrich, die eveneens schrijver is.[19.]

De internationale contacten zijn afgebroken, de politieke werkzaamheden worden daarmee sterk gereduceerd, Heinrich Mann leeft in toenemende eenzaamheid. Hij schrijft nog drie romans en zijn memoires, maar aandacht wordt er nauwelijks aan besteed. Het Duitse publiek bestaat voor hem allang niet meer, en er wordt ook nergens meer een werk van hem vertaald.

Na 1945 komt hier natuurlijk langzamerhand verandering in - en weer is het de politiek die de receptie bepaalt. Heinrich Manns politieke positie was vanaf 1933 naar links opgeschoven en hij verdedigt, zeker ook op grond van ontbrekende informatie, het regime van Stalin. In de al snel ontstaande koude-oorlogssituatie betekent dit dat er eerst alleen in de Sowjet-zone in Duitsland belangstelling voor zijn werk is. Hier worden al snel, vanaf 1946, zijn romans opnieuw uitgegeven en men probeert hem tot terugkeer naar Oost-Duitsland te bewegen. In 1949 neemt Heinrich Mann de uitnodiging aan om de eerste president van de nieuw op te richten ‘Deutsche Akademie der Künste’ in Oost-Berlijn te worden. Maar kort voor zijn vertrek in 1950 overlijdt hij.

Heinrich Mann in 1940

Na 1945

Al direct na de oorlog begint de latere DDR met de heruitgave van het werk van Heinrich Mann. Er wordt in Oost-Berlijn een Heinrich-Mann-archief opgezet en in de loop van de jaren vijftig is zijn belangrijkste werk, soms in hoge oplagen, met veel herdrukken, weer verkrijgbaar. In de Bondsrepubliek komen de eerste romans pas rond 1960 uit. De eerste vijftien tot twintig jaar na 1945 kun je nauwelijks van een literaire receptie spreken, het is een puur ideologische aangelegenheid. In het Oosten wordt Heinrich Mann tot communist gestileerd, in het Westen wordt hij tijdens de Adenauer-periode doodgezwegen. Pas aan het eind van de jaren zestig en verder in jaren zeventig, onder invloed van de studentenbeweging en met de herwaardering van politiek engagement in de kunst, wordt zijn werk weer onderwerp van belangstelling van de kritiek en de literatuurwetenschap. Er ontstaat een hausse van Heinrich-Mann-studies en vanaf 1983 verschijnt er zelfs een Heinrich-Mann-jaarboek. Zijn werk begint nu ook in goedkope uitgaven te verschijnen. Op dit moment zijn vrijwel al zijn belangrijke romans, verhalen en essays in pocket verkrijgbaar en de oplagen van de bekendste boeken (*Professor Unrat*, *Der Untertan* en in wat mindere mate *Henri Quatre*) lopen in de honderdduizenden. Heinrich Mann is, althans in Duitsland, een ‘Klassiker’ geworden.

Over de receptie buiten Duitsland is voor de tijd na 1945 weinig bekend. In de jaren vijftig en zestig zijn er hier en daar wat vertalingen verschenen of herdrukt. Over de vertalingen uit de laatste twintig jaar zijn mij geen overzichten bekend. Mijn indruk is dat dat aantal in de laatste jaren wel enigszins is toegenomen maar dat in het buitenland Heinrich Mann toch vooral de niet zo bekende broer van Thomas Mann is gebleven.

Milde ironie

Als een schrijver ‘doorbreekt’, dan betekent dat dat hij wordt gelezen. Of het nu door een selecte groep of door een groot publiek is. Zo'n doorbraak kan van korte duur zijn, de schrijver wordt dan weer vergeten, het werk blijkt niet interessant te zijn voor latere generaties. De vraag hoe dat zo komt, is lang niet altijd gemakkelijk te beantwoorden. Wellicht heeft het te maken met de vraag of een schrijver ook ‘vernieuwend’ was, iets nieuws aan het bestaande toe te voegen heeft. Dat nieuwe kan de vorm zijn, maar ook een inhoud, een nieuw zicht op wat werkelijkheid heet.

Heinrich Mann is een bekend en erkend schrijver geworden met een nieuwe inhoud, met een haarscherpe ontleding van maatschappelijke structuren en individuele persoonlijkheden in die maatschappij. Niet voor niets zijn nog steeds *Professor Unrat* en *Der Untertan* zijn best verkochte boeken.

Hij heeft daarnaast ook een eigen vorm, een eigen stijl ontwikkeld, een vorm waarbij de grotesk-allegorische betekenis van de beschreven situaties vaak belangrijker is dan het realiteitsgehalte en het vertellen van een ‘verhaal’. Die vorm is nooit echt aangeslagen. Kennelijk is het bij proza voor een doorbraak bij een groot publiek toch belangrijk dat er enigszins klassiek een ‘verhaal’ wordt ver teld. Als het nieuwe en vernieuwende van het werk, zoals bij Heinrich Mann, zo zeer in de

inhoud ligt en als die inhoud zo zeer politiek van aard is, dan kan het niet verwonderlijk zijn dat de receptie van dat werk sterk door politieke ontwikkelingen beïnvloed wordt. En zolang de politieke situatie in veel landen op de wereld niet echt verandert, zullen Heinrich Manns analyses van een autoritaire maatschappij niet zo snel gedateerd raken.

Maar mocht er ooit nog eens een verenigd, democratisch en vredelievend Europa - een van de grote idealen van Heinrich Mann - ontstaan, misschien wordt dan ook wel de ‘andere’ Heinrich Mann ontdekt, de Heinrich Mann die nog steeds op zijn doorbraak wacht: de schrijver van zulke schitterende romans als *Die kleine Stadt* en *Henri Quatre*, waarin niet alleen satirisch iets over de hekel wordt gehaald maar waarin met milde ironie het visioen gestalte krijgt van een vervuld leven dat toch met politieke macht weet om te gaan - met alle paradoxen van dien.

Eindnoten:

1. Geciteerd naar: *Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland.* Mit einer Einleitung herausgegeben von Renate Werner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen: Niemeyer, 1977, p. 61.
2. Ibidem, p. 56.
3. Ibidem, p. 56.
4. Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in acht Bänden. Bd. 8.* München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1975, p. 2179.
5. Oplagegegevens hier en verder (tot ongeveer 1965) ontleend aan: *Heinrich-Mann-Bibliographie. Werke.* Bearbeitet von Edith Zenker. Berlin und Weimar: Aufbau, 1967.
6. Zie bv. Richard Hamann/Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Band 4. Stilkunst um 1900.* Frankfurt a. M.: Fischer, 1977.
7. Zie: *Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern.* Hrsg. von Sigrid Anger. Berlin und Weimar: Aufbau, ^{2}1977, p. 118.
8. Ibidem, p. 121
9. Ibidem, p. 118.
10. Gegevens ontleend aan: André Banuls, *Heinrich Mann. Le poète et la politique.* Parijs: Librairie C. Klincksieck, 1966, p. 653-658.
11. Oleg V. Jegorow, ‘Heinrich Manns Rezeption im zaristischen Rußland und in der UdSSR’. In: *Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. Zweites Internationales Symposion Lübeck* 1981. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1983, p. 295-305.
12. *Heinrich Mann 1871-1950*, p. 134.
13. Ibidem, p. 124.
14. Ibidem, p. 142.
15. Voor een vergelijking van *Der Untertan* met dergelijke studies uit de Frankfurter Schule zie: Jochen Vogt, ‘Diederich Heßlings autoritärer Charakter’. In: *Text + Kritik. Sonderband. Heinrich Mann.* München: Boorberg, 1971, p. 58-69.
16. Heinrich Mann, *Essays.* Hamburg: Claassen, 1960, p. 337.
17. Ibidem.
18. Vgl. bv. Roland Wittig, *Die Versuchung der Macht. Essayistik und Publizistik Heinrich Manns im französischen Exil.* Frankfurt a.M./Bern: Lang, 1976.
19. Geciteerd naar: Jürgen Haupt, *Heinrich Mann.* Stuttgart: Metzler, 1980, p. 170.

W.M. Verhoeven
D.H. Lawrence

Het omvangrijke oeuvre van de Engelse romancier, dichter, essayist, criticus en vertaler D.H. Lawrence is zózeer tot de canon van de twintigste-eeuwse Engelse letterkunde gaan behoren, dat we ons tegenwoordig nog moeilijk kunnen voorstellen dat Lawrence überhaupt ooit is doorgebroken. Toch is die doorbraak van Lawrence als canonieke en als populaire schrijver geenszins soepel verlopen; ze is bovendien ook moeilijk traceerbaar. Zo blijkt Lawrences doorbraak niet een kwestie te zijn geweest van een bepaald *moment* in zijn carrière of in de receptie van zijn werk (hetgeen de term 'doorbraak' suggereert), maar er was veeleer sprake van een complex en langdurig *proces* van doorbreken.

Daarnaast laat ook de vraag welke positie Lawrence inneemt binnen het Britse modernisme - een periode van literaire doorbraak bij uitstek - zich niet eenvoudig beantwoorden. Aan de ene kant heeft hij zich altijd een fel tegenstander betoond van de vernieuwende esthetische opvattingen en technieken die gepropageerd werden door schrijvers die tegenwoordig tot de meest vooraanstaande Britse modernisten gerekend worden, met name James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound en Virginia Woolf; aan de andere kant hield hij in zijn essays een krachtig pleidooi voor het zoeken naar nieuwe literaire inspiratiebronnen en naar nieuwe expressievormen, en betitelde hij het werk van thans gerenommeerde vernieuwers als bijvoorbeeld Joyce, Proust en Thomas Mann als achterhaald, seniel, en regressief.

Centraal in Lawrences pogingen de literatuur te vernieuwen stond zijn streven om het literaire werk een uiting te laten zijn van de intuïtieve levensritmes die volgens hem ten grondslag liggen aan het menselijk bestaan. Dit streven verklaart de ontwikkeling die in het werk van Lawrence te bespeuren valt van een aanvankelijk naturalistisch-realistische weergave van de buiten-tekstuele werkelijkheid naar een in toenemende mate symbolistische, niet mimetische weergave.

In tegenstelling tot wat we vaak zien bij zijn collega-modernisten, is de taal bij Lawrence niet zozeer een instrument om een gefragmenteerde, subjectieve werkelijkheid te suggeren, maar vormt zij eerder een afspiegeling van onbewuste, intuïtieve levenspatronen. Waar voor het gros der modernisten de gestage groei van het menselijk bewustzijn een geaccepteerd gegeven is waarvan ze in hun werk dankbaar gebruik maken (onder andere blijkend uit de veelgebezigde *stream-of-consciousness*-techniek), is die toename van het bewustzijn voor Lawrence juist een bedreiging voor een vitaal leven en een vitale kunst. Men kan daarom stellen dat het werk van Lawrence een tweede, volstrekt unieke stroming binnen het Britse modernisme vertegenwoordigt, naast het bekendere, intellectualistisch-rationalistisch modernisme van Joyce, Woolf, Pound en Eliot.

Het spoor bijster

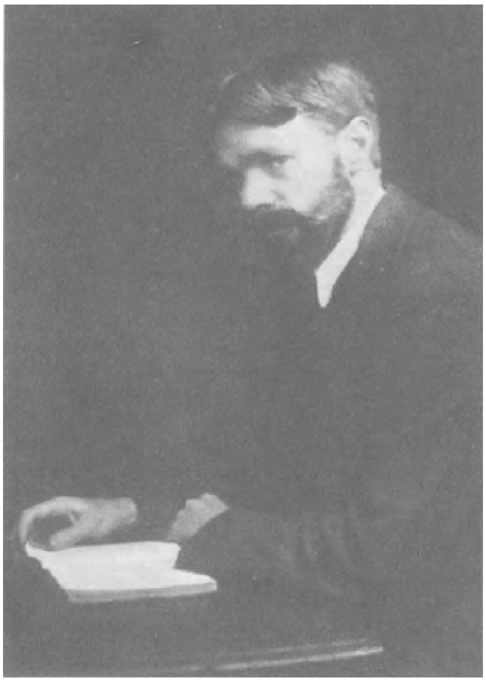
De meeste commentatoren zijn het er tegenwoordig wel over eens dat de doorbraak van Lawrence als modernistische vernieuwer gestalte kreeg met de publikatie van zijn romans *The Rainbow* (1915) en *Women in Love* (1920), hoewel de eerste tekenen van een op handen zijnde radicale artistieke doorbraak al duidelijk zichtbaar zijn in

de vroege, pre-modernistische roman *Sons and Lovers* (1913). Waren de vroege schetsen van *Sons and Lovers* nog tamelijke conventionele studies van een klassieke driehoeksverhouding (moeder - zoon - geliefde), de definitieve versie van de roman is een volwassen naturalistisch-realistische *Bildungsroman*, die het conflict tussen de moeder, de zoon en geliefde op een degelijk psychologisch (Freudiaans) fundament plaatst.

Het schrijven van *Sons and Lovers* was voor Lawrence (die een traumatische, oedipale relatie met zijn moeder achter de rug had) een louterende ervaring, en de roman markeert dan ook het beginpunt van Lawrences levenslange propaganda voor de man-vrouw-duali-

D.H. Lawrence (illustratie: Paul Tuijnman)

teit als onuitputtelijke bron van creativiteit en vitaliteit.[1] In de periode direct aansluitend op het voltooien *Sons and Lovers* begon Lawrence steeds meer overtuigd begon te raken van het feit dat de christelijke idee dat de vrouw (in Bijbelse termen, het 'Vlees', het vrouwelijke in het bestaan) afgeleid is van de man (het 'Woord', het mannelijke) een aperte misvatting is; volgens Lawrence was juist de vrouw (het 'Vlees') de oorsprong, de bron, en was de man (het 'Woord') de afgeleide. De moderne mens leefde volgens Lawrence in een culturele, geestelijke en morele woestenij, en hij weet dit rechtstreeks aan een overwicht in onze christelijke wereld van 'het Woord' (d.w.z. het rationele, het mentale, het bewuste). Het bewijs voor de gedachte dat de mensheid het spoor volledig was bijster geraakt, vond Lawrence, net als vele andere modernisten, in de gruwelijkheden en de massale zelfvernietiging van de Eerste Wereldoorlog. Om de westerse beschaving van de ondergang te redden, was het volgens Lawrence noodzakelijk dat de mens het contact met de onderbewuste levensbronnen weer herstelde.



Deze ideeën vonden hun weerklank in de nieuwe literaire koers die Lawrence inzette na het voltooien van *Sons and Lovers.* Zo verruilt Lawrence het sociaal-realisme van *Sons and Lovers* voor een meer en meer symbolistische stijl, waarbij intrige en personage niet langer onderdeel vormen van een continue, realistische beschrijving, maar worden gesymboliseerd of verbaal uitgebeeld door middel van min of meer op zichzelf staande, ritualistische scènes. Zelfs Freudiaanse blauwdrukken van het onderbewuste (zoals hij die nog hanteerde in *Sons and Lovers*) voldoen niet meer voor hem: van nu af aan is hij op zoek naar 'the rhythm of a living thing'.[2] In tegenstelling tot modernisten als Joyce en Woolf, die een vernieuwing van de roman nastreefden door het verder ontwikkelen van de zelfbewuste vorm (resulterend in hyper-realisme dan wel hyper-impressionisme), legde Lawrence steeds meer de nadruk op de levende, organische vorm van de roman.

Ook op het niveau van het woordgebruik vindt een opmerkelijke verschuiving plaats. Terwijl modernisten als Joyce, Woolf, Mann en Flaubert hun heil zochten in een steeds verdergaande abstrahering en rationalisering van het literaire taalgebruik,

bewoog Lawrence meer en meer in de richting van een taalgebruik dat hij (enigszins misleidend) 'impersonal' noemde - dat wil zeggen, geschreven vanuit en appellerend aan het onderbewuste, de primaire emoties, en rijkelijk gebruik makend van de cadenzen en registers van het Oude Testament.

Het resultaat is een pulserend, bezwerend proza, waarbij een ritmische herhaling van significante woorden en zinssneden voor een pregnante, haast religieuze sfeer zorgen. Het nieuwe proza van Lawrence is daarnaast ook doorspekt met allerlei (pseudo-) wetenschappelijk idioom (met name ontleend aan de wereld van de biologie en de natuur- en scheikunde), waardoor het een zekere verwantschap vertoont met het werk van Walt Whitman, Zola, de Franse 'Symbolistes', en de Italiaanse Futuristen.

Op het niveau van de intrige vinden we in *The Rainbow* de organische vorm waarnaar Lawrence op zoek was terug in de cyclisch-progressieve evolutie van de familie Brangwen, wier ontwikkeling Lawrence schetst vanaf een primitief, pre-industrieel oerbegin tot aan de

eerste jaren van de twintigste eeuw. De roman, die veel van zijn opbouw en symboliek ontleent aan het Boek Genesis, is in feite Lawrences idiosyncratische versie van de evolutie van de mensheid naar een steeds grotere individualisering - een proces dat onherroepelijk gepaard gaat met een steeds sterker wordend menselijk bewustzijn. En hoewel Lawrence erkent dat een groeiend bewustzijn 'een noodzakelijke voorwaarde voor de evolutie van het leven zelf is' - een voorwaarde zelfs voor een 'grotere openbaring van individualiteit' - schuilt hierin gelijk ook het grootste gevaar dat de progressieve evolutie van de menselijke geest bedreigt: immers, hoe groter het bewustzijn van de mens, des te verder hij verwijderd raakt van zijn onderbewuste levensbronnen.[3.]

Dubbele triomf

Hoewel Lawrence er in *The Rainbow* geen twijfel over laat bestaan dat het gros van de mensheid inderdaad bezig is te ontsporen, eindigt het boek toch optimistisch. De centrale figuur in de roman, Ursula Brangwen, groeit namelijk na een aantal decepties uit tot een vrouw die zich weliswaar in een totaal geïsoleerde positie bevindt, maar die toch ook vol creatieve potentie is en daardoor in principe in staat is een geestestoestand te bereiken die Lawrence placht te beschrijven als een 'spontaneous creative fullness of being'. De regenboog die in de slotscène aan de horizon verschijnt, is dan ook bedoeld als een goddelijk teken van haar dubbele triomf - een triomf op een gedegenereerde mensheid en een triomf op de destructieve krachten in haarzelf.

Aan het einde van *The Rainbow* heeft Lawrence zijn ideale vrouw wel gevonden, maar de ideale man, die nodig is om de dualiteit vol te maken, verschijnt pas ten tonele in *Women in Love.* Birkin, Lawrences alter ego in de roman, begint een relatie met Ursula, en samen vormen ze een 'star equilibrium' (een perfecte balans tussen man en vrouw, tussen het mannelijke en het vrouwelijke) waarop Lawrence al zijn hoop op een vruchtbare en moreel verantwoorde samenleving heeft gevestigd. Maar dat is dan ook meteen het enige sprankje hoop dat er nog is in Lawrences apocalyptische universum, want *Women in Love* is een uitzonderlijk somber, haast deprimerend boek.

De intrige speelt zich af temidden van een geestelijke en morele woestenij waartegen zelfs Eliots veroordeling van het moderne leven in *The Waste Land* nog gunstig afsteekt. Op Ursula en Brangwen na zijn alle personages uitingen van gecorrumpeerde levenshoudingen en gedachtenwerelden. Zelfs Birkin vertoont hier en daar tekenen van nihilisme en misantropie: 'De mens is een vergissing, hij moet verdwijnen'.[4.]

Waar in *The Rainbow* uiteindelijk nog een regenboog verscheen boven de woestenij van het moderne bestaan, is *Women in Love* - in de woorden van de auteur - 'puur destructief'. Ursula en Birkin komen uiteindelijk nog met de schrik vrij, maar de rest van de mensheid is volgens Lawrence dood of ten dode opgeschreven.

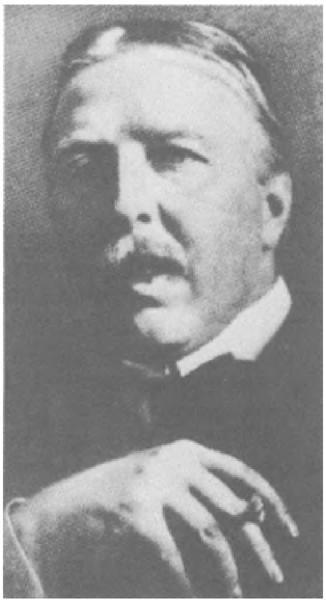
Dat Engeland niet op deze boodschap zat te wachten, zal niemand verbazen. Daar kwam nog bij dat Lawrence in allerlei (quasi-)filosofische en metafische geschriften fulmineerde tegen de Engelse betrokkenheid bij de oorlog, hetgeen vooral bij de rechtse boulevardpers in het verkeerde keelgat schoot. Lawrences relatie met het

Britse lezerspubliek was toch al gespannen, nadat in 1915 de volledige eerste editie van *The Rainbow* op last van de rechter door de politie in beslag was genomen en vernietigd vanwege het vermeende pornografische en obscene karakter van het boek. Zodra de oorlog voorbij was en hij een uitreisvisum kreeg, verliet Lawrence zijn verdoemde vaderland en begon zijn levenslange kruistocht tegen materialisme, buitensporig rationalisme, en andere kwaden in de westerse 'beschaving'.

De stem van het volk

De 'ontdekking' van het talent van Lawrence (op zich al een soort 'doorbraak') wordt traditioneel toegeschreven aan de Britse schrijver/redacteur Ford Madox Hueffer. Hueffer had een reputatie te verliezen als

ontdekker van 'geniale' jonge auteurs, en volgens zijn eigen zeggen hoefde hij dan ook niet meer dan één alinea te lezen uit het korte verhaal 'Odour of Chrysanthemums' om vast te kunnen stellen dat het hier inderdaad om een 'genie' ging. Hoewel enige zelf-dramatisering Hueffer niet vreemd was, kan het hem niet ontzegd worden dat hij er als redacteur van het avantgardistische tijdschrift *English Review* in geslaagd was om een groep opmerkelijk getalenteerde schrijvers bijeen te brengen. Zo kwam Hueffer in de *English Review* voor het eerst met werk van Norman Douglas en Wyndham Lewis, terwijl daarnaast ook regelmatig werk van de indertijd nog weinig bekende auteurs als Pound en Joyce verscheen.



Ford Madox Hueffer, 1909

In zijn memoires stelt Hueffer expliciet dat wat hem aantrok in het werk van Lawrence niet zozeer zijn artistieke kwaliteiten waren, maar veeleer het feit dat hij schreef over en vanuit de 'lower classes'. Met het werk van schrijvers als Gissing, Wells en Bennett waren de 'lower middle classes' ruimschoots vertegenwoordigd in de Britse letterkunde, meende Hueffer; maar de stem van het volk ('de handwerksman, de fabrieksarbeider, en de knecht') was tot dan toe (1910) ongehoord gebleven.[5] Met name in de progressieve intellectuele en artistieke kringen in Londen, waartoe ook Hueffer behoorde, bloeide het salon-socialisme welig, en een 'lower-class hero' als Lawrence kwam dan ook als geroepen. Samen met zijn levensgezellin, de schrijfster Violet Hunt, sleepte Hueffer zijn nieuwe protégé van de ene literaire bijeenkomst naar de andere. Zo kon het gebeuren dat Lawrence op een poëzievoorleesavond bij Ernest Rhys, de eerste redacteur van 'Everyman's Library', coryfeeën als Ezra Pound, W.B. Yeats en H.G. Wells tegen het lijf liep en in hun midden zijn eerste verzen ten gehore bracht.

Het was voor Hueffer een koud kunstje om Lawrences eerste roman *The White Peacock* door de als degelijk bekend staande uitgever Heinemann gepubliceerd te krijgen; maar daar hield zijn bemoeienis niet op. Er werd door de Hueffers druk gelobbyd om *The White Peacock* ook veelvuldig en vooral gunstig gerecenseerd te krijgen - hetgeen ook gebeurde. De recensie van Violet Hunt zelf (in de *Daily Chronicle*) is niet alleen ongenuanceerd positief over het boek, maar bombardeert

Lawrences roman daarnaast expliciet tot een politiek manifest van een snel opkomende en om politieke emancipatie schreeuwende onderklasse.

De rol die de Hueffers hebben gespeeld aan het begin van Lawrences carrière is zonder meer van doorslaggevende betekenis geweest: zelden had een eerste roman zoveel aandacht gekregen van critici en recensenten. Onder de serieuze lezers was de naam van Lawrence meteen gevestigd - zij het dat niet iedereen even enthousiast was als de volgelingen van de *English Review.* Een commercieel succes werd *The White Peacock* dan ook niet: het grote publiek, dat zich doorgaans minder door een ideologie dan door een goed verhaal laat meeslepen, negeerde de roman grotendeels.

Koele ontvangst

Zo soepel als Lawrences opmars met *The White Peacock* verliep, zo stroef ging het met *The Trespasser.* Al bij het lezen van de eerste versies haakte Hueffer af; in zijn ogen was *The Trespasser* uitgesproken 'fallisch' en 'erotisch'.[6.] Voor een keurige uitgever als Heinemann waren Hueffers bedenkingen voldoende om het voltooide manuscript in een lade te laten liggen. Geheel ten onrechte was dit overigens niet, aangezien de censuur ten aanzien van pornografie (of wat daarop leek) indertijd zeer streng was; zelfs een onschuldig woord als 'belly' werd steevast door de (be-

houdende) pers aangegrepen om een boek als pervers of morbide te bestempelen. Hoe dan ook, zodra Lawrence merkte dat Heinemann hem aan het lijntje hield en dat Hueffers enthousiasme voor hem danig was bekoeld, besloot hij in te gaan op een aanbod van Edward Garnett, die hem had benaderd als adviseur en redacteur van de uitgeverij Duckworth.

Edward Garnett

Garnett was een telg uit een bekende literaire familie en kende het literaire bedrijf door en door. In tegenstelling tot Hueffer hielp Garnett Lawrence niet alleen aan waardevolle contacten en behoorlijke contracten, maar hij begeleidde hem bovendien tijdens het daadwerkelijke schrijven, vanaf de conceptie van een verhaal of roman tot aan het redigeren van de laatste versie. Daarnaast stond Garnett altijd klaar voor Lawrence als hij weer eens in geldnood zat, of problemen had in zijn relatie met Frieda.

Aan *The Trespasser* kon ook Garnett niet veel meer verbeteren; het zegt genoeg dat Lawrence zich zelf al van het werk had gedistantieerd voordat het was uitgekomen. De ontvangst door de pers was ook ronduit koel. Lawrences volgende roman, *Sons and Lovers*, echter, draagt onmiskenbaar de sporen van Garnetts bemoeienis. Onder Garnetts leiding slaagde Lawrence erin het wazige, bloemrijke proza van *The Trespasser* terug te snoeien tot het zakelijk realisme van *Sons and Lovers.* Wat Lawrence niet weghaalde, deed Garnett zelf: in totaal schrapte hij ongeveer een tiende deel van de manuscripttekst. Dat Garnett het vak van literair adviseur en redacteur verstond, bleek uit de recensies. De recensenten herkenden vrijwel zonder uitzondering in *Sons and Lovers* een roman van uitzonderlijke klasse en zeggingskracht. En hoewel ook *Sons and Lovers* geen commercieel succes bleek te zijn, was de naam van Lawrence definitief gevestigd in de wereld van de serieuze lezers en in de artistieke kringen in het algemeen.

Zo bracht het succes van *Sons and Lovers* Lawrence in contact met de bekende criticus John Middleton Murry en diens Nieuwzeelandse vriendin en schrijfster van korte verhalen, Katherine Mansfield. Ook werd hij een bekende van Edward Marsh, redacteur van het toonaangevende tijdschrift *Georgian Poetry* (waarin ook werk van Lawrence verscheen). Maar de contacten die Lawrence tijdens de oorlog had met de zogenaamde ‘Bloomsbury group’ springen het meest in het oog.

Lawrence en Bloomsbury

De ‘Bloomsbury group’ is een verzamelnaam voor een los-vaste groep schrijvers, beeldend kunstenaars, denkers en intellectuelen, die zich voornamelijk ophielden in Londen (een aantal van hen woonde in de wijk Bloomsbury) en Cambridge. Prominente ‘Bloomsberries’ waren Leonard en Virginia Woolf, Lytton Strachey, Duncan Grant, Clive en Vanessa Bell, David Garnett, Maynard Keynes en Bertrand Russell. Hoewel het moeilijk is vast te stellen wie er precies allemaal tot de Bloomsbury-groep behoorden, en wat hen bijeenbracht en bijeenhield, kunnen we wel stellen dat het merendeel min of meer intieme relaties met elkaar onderhield en dat ze samen een kosmos vormden waarin de vrijheid van handelen en denken van het individu, alsmede de vrijheid van artistieke expressie hoog in het vaandel stonden geschreven. Het is niet overdreven om te stellen dat de Bloomsbury-groep de toon aangaf van het intellectuele en artistieke leven in Engeland tijdens en direct na de Eerste Wereldoorlog. Lawrence heeft zelf nooit deel uitgemaakt van Bloomsbury; hij was tezeer een individualist om zich aan te sluiten bij wat voor stroming

of groep dan ook. De nauwste banden onderhield Lawrence nog met de filosoof Bertrand Russell. Russells uitgesproken pacifistische opvattingen vielen in goede aarde bij Lawrence en de twee verkeerden een tijdlang op zeer goede voet met elkaar. Maar een bezoek in 1915 aan de Universiteit van Cambridge, waar Russell op dat moment doceerde, bracht hier verandering in. De sfeer van intense rationaliteit en homoseksualiteit die Lawrence er aantrof, vervulde hem met walging en frustratie. Meer en meer herkende Lawrence in Bloomsbury de symptomen van de degeneratie waaraan volgens hem Engeland ten gronde ging: een eenzijdig mentaal bewustzijn, een sterke nadruk op het intellectuele en op de uiterlijke vorm in de kunst. Voortdurend bestookte hij Ottoline Morrell, E.M. Forster, David Garnett, Russell en andere leden van Bloomsbury met venijnige brieven waarin hij hen met zoveel woorden weerzinwekkend, ziek, pervers en verderfelijk noemde. De vriendschap met Russell eindigde in het voorjaar van 1916 in diepe wederzijdse haat, en dat gold al snel ook voor de relatie tussen Lawrence en de rest van Bloomsbury (de enige uitzondering hierop vormde E.M. Forster). In *Women in Love* zou Lawrence zijn intense afkeer van de Bloomsbury-*bohémiens* nog eens op vlijmscherpe wijze verwoorden. Deze 'dolk in de rug' hebben de Bloomsberries Lawrence nooit vergeven.

In feite had het nooit erg goed geboterd tussen Lawrence en Bloomsbury; het feit dat Lytton Strachey, Clive Bell, Ottoline Morrell en anderen diverse acties ondernamen om het verbod op de verkoop van *The Rainbow* ongedaan te maken, had veel meer te maken met het liberale Bloomsbury-ideaal van vrijheid van meningsuiting dan met sympathie voor Lawrence of zijn roman. Ondanks alle liberaal-progressieve idealen was Bloomsbury een zeer gesloten circuit bestaande uit tamelijk eenkennige geesten, die net zo vindicatief konden zijn jegens de buitenwereld als ze vrijdenkend waren tegenover hun eigen mensen. Volgens Harry T. Moore, één van Lawrences meest vooraanstaande biografen, is het feit dat Lawrence een generatie lang haast geen voet meer aan de grond kreeg in Engeland in belangrijke mate te danken aan Bloomsbury, die onder andere via hun vertegenwoordiging in de belangrijke literaire tijdschriften een anti-Lawrenciaanse stemming hebben gecreëerd.

Stormachtig

In de pers kreeg *The Rainbow* een zonder meer stormachtige ontvangst, zowel van de rechts-populaire kant als van de meer serieuze, liberale kant. De kritiek concentreerde zich op twee zaken. In de eerste plaats waren praktisch alle recensenten het erover eens dat het boek moreel volstrekt verwerpelijk was. Kwalificaties als 'onbeschrijflijke en onvoorstelbare viezigheid', 'rauwe seks', 'orgie van seksualiteit', en 'stuitende grofheid' spreken voor zich. In de tweede plaats had men geen goed woord over voor Lawrences experimentele schrijfstijl. Men had het over de 'ziekelijk perverse stijlfoefjes', 'eindeloze herhalingen', 'idiote duplicaties' en een 'zonderling verderfelijke cadans'.[7.] John Galsworthy vond het boek 'esthetisch verwerpelijk' en 'pornografisch', terwijl Edward Garnett concludeerde dat Lawrences roman zijn talent niet waardig was.[8.] Al met al waren er maar zeer weinigen die doorhadden waar Lawrence mee bezig was, en nog minder hadden er begrip voor. Van een

contemporaine ‘doorbraak’ van Lawrences modernistische experiment was dan ook in het geheel geen sprake, noch bij het ‘serieuze’ publiek, noch bij de het lekenpubliek.

Gezien de response die *The Rainbow* kreeg, is het niet verwonderlijk dat *Women in Love* met niet veel meer begrip en enthousiasme werd onthaald. Voor een alom gerespecteerde criticus als John Middleton Murry stond *Women in Love* gelijk aan vijfhonderd pagina's hartstochtelijke drift, en hij kon niet anders concluderen dan dat het boek ‘onmenselijk’ en ‘bestiaal’ was - het deed hem denken aan ‘iets dat onze voorouders van zich afgeworpen hadden toen ze zich begonnen te verheffen uit het slijk’.[9.] Murry, maar hij zeker niet alleen, benadrukte keer op keer hoe jammer het was dat Lawrence het talent dat *Sons and Lovers* had voortgebracht nu vergooide aan obscure en verwrongen boeken als *The Rain-*

bow en *Women in Love.* Voor Murry en vele anderen kwamen de veel conventionelere (en tegenwoordig als ‘tweederangs’ aangemerkte) romans *Aaron's Rod* en *The Lost Girl* dan ook als een verademing: de oude Lawrence was terug, zo luidde de algemene opinie.

De ontvangst van Lawrences latere werk was in toenemende mate vijandig, naarmate de toon van het werk bijtender werd en Lawrence in steeds dwingender bewoordingen zijn ‘religie’ van ‘bloed-bewustzijn’ ging uitdragen. Vooral *The Plumed Serpent*, één van Lawrences meest prekerige, drammerige teksten, moest het ontgelden: ‘Heb medelijden met de arme recensent die geconfronteerd wordt met Lawrences nieuwste boek,’ verzuchtte L.P. Hartley in de *Saturday Review.*[10.] De algemeen gesignaleerde teloorgang van het ‘genie’ D.H. Lawrence na de publikatie van *Sons and Lovers*, vond zijn weerslag in de oplagecijfers; zelfs een schandaalroman als *Lady Chatterley's Lover* verkocht maar matig. Lawrence was aan het eind van zijn leven weliswaar een beroemde, maar tevens tamelijk berooide schrijver. Het meeste succes oogste hij nog in Amerika, waar hij door een kleine coterie van dweperige volgelingen op handen gedragen werd, zij het niet erg uitbundig gelezen.

Spotprent in ‘The Evening Standard’, met handgeschreven commentaar van Lawrence

Dwepers en havikken

Terwijl de boulevardpers de dood van Lawrence aangreep om nog eens een krachtige veroordeling te laten horen van het moreel verwerpelijke karakter van diens werk, huilde de serieuze kritiek massaal krokodilletranen vanwege het feit dat het genie Lawrence zo jammerlijk was afgedwaald van het pad dat hem naar eeuwige roem zou hebben geleid. Van alle commentaren die verschenen was die van E.M. Forster achteraf

gezien het meest afgewogen. Forster vatte de relatie tussen Lawrence en zijn contemporaine lezerspubliek als volgt fijntjes samen:

> Je kunt een schrijver niet doorgronden zonder hem te lezen - een vanzelfsprekende en pijnlijke waarheid, die maar al te vaak vergeten wordt. Lawrence wordt op het moment niet voldoende gelezen, of niet op de juiste manier. Hij heeft twee lezerspublieken, en geen van beide voldoet helemaal. Zo is er het algemene publiek, dat hem als onbetamelijk bestempelt en hem daarom nauwelijks leest, en dan is er het ingewijde publiek, dat hem weliswaar leest, maar op een te beperkte, dweperige manier, en dat hem als een soort god beschouwt, die gekomen is om de menselijke natuur en de maatschappij te veranderen. Zijn eigen publiek - een echt publiek - dat heeft hij nog nauwelijks gevonden....[11.]

Op dat 'echte' publiek moest Lawrence nog geruime tijd wachten. Vooralsnog ontbrandde er een hevige strijd tussen de dwepers en de havikken, met als inzet niet zozeer het werk van Lawrence als wel de persoon. Er ontstond al gauw een schier eindeloze stroom van biografische studies (of wat daar voor door moest gaan) - de ene pro-Lawrence, en de andere anti.

Zelfs voor als zeer degelijk bekend staande critici bleek het in de jaren dertig haast onmogelijk het werk van Lawrence los te zien van de persoon. Zo liet T.S. Eliot zich in een rencensie van *Son of Woman* verleiden tot een directe en ongenuanceerde aanval op Lawrence. Schrijvend vanuit zijn conservatieve bastion *The Criterion* merkte hij onder andere op dat wat sommigen zagen als het 'vernieuwende' of 'moderne' in Lawrences werk in feite niets anders was dan een uitvloeisel van zijn 'onwetendheid'. In de ogen van Eliot had Lawrence weliswaar een bepaald natuurtalent, maar ontbrak het hem jammerlijk aan scholing en het vermogen rationeel te denken. Een ontwikkeld schrijver diende volgens Eliot een 'groot talent voor orthodoxie' te bezitten,[12.] en het is dan ook geen wonder dat hij Lawrences literaire en filosofische experimenten als perverse nonsens beschouwde. Op instigatie van Bloomsbury en literaire kruisvaarders als T.S. Eliot sloot het grootste deel van de Britse intellectuele élite zich in de jaren dertig en veertig volledig af voor de originaliteit van Lawrence.

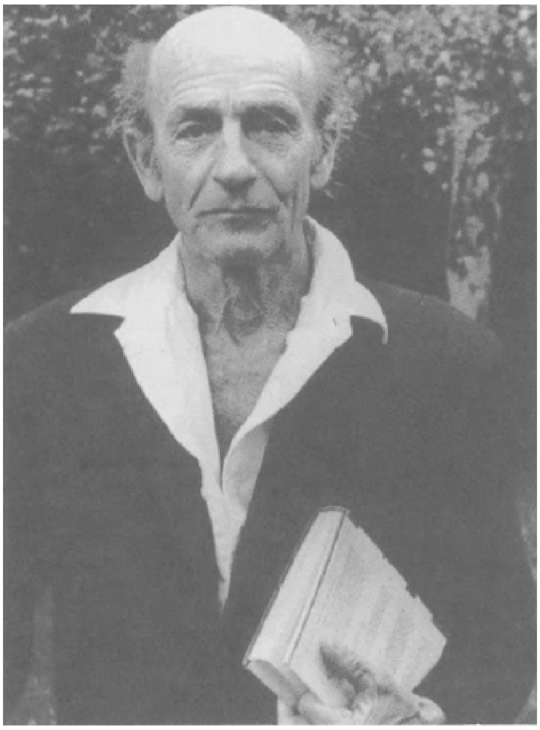
Controverse

In de zojuist geschetste situatie kwam pas enige verandering na de Tweede Wereldoorlog. Pas toen de persoon van Lawrence wat op de achtergrond was komen te staan, kreeg het werk de kans serieus genomen te worden. De grote pionier op het gebied van de serieuze bestudering van het werk van Lawrence is de criticus F.R. Leavis. Ook al is het niet overdreven te stellen dat Leavis (die in de Anglistiek een reputatie heeft te verliezen als canonbouwer bij uitstek) zowat in zijn eentje verantwoordelijk is geweest voor de doorbraak van Lawrence in de vijftiger jaren, toch had ook hij aanvankelijk serieuze bedenkingen tegen diens werk. In een artikel dat hij schreef naar aanleiding van het overlijden van Lawrence in 1930 toonde Leavis

nog weinig begrip voor de literaire vernieuwingsdrang van Lawrence; volgens hem was *Sons and Lovers* 'moeilijk om doorheen te komen', was *The Rainbow* nóg lastiger, en *Women in Love* praktisch onleesbaar.[13.] Desondanks was Leavis (in de jaren twintig ten minste) wèl van mening dat Lawrence en Joyce de beste contemporaine prozaschrijvers waren.

De doorbraak van Lawrence als canonieke schrijver begon met de controverse tussen F.R. Leavis en T.S. Eliot - een controverse die weliswaar breder was dan hun meningsverschil over Lawrence, maar waarin het Lawrence-debat een centrale plaats innam. Tijdens en in de periode direct na de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde Eliot de visie dat de westerse beschaving in de loop van de zeventiende eeuw in het slop was geraakt als gevolg van wat hij de 'dissociation of sensibility' noemde - een fundamentele breuk tussen het intellectuele en het gevoelsmatige, tussen rede en gevoel. Sindsdien verkeerde de literatuur volgens Eliot in een deplorabele toestand. Zijn streven als dichter was er dan ook op gericht

een fusie tussen rede en gevoel tot stand te brengen, terwijl hij als criticus trachtte te komen tot een definiëring van de literaire traditie die aan diezelfde eis voldeed. Het werk van Shakespeare en de Metaphysical Poets werd uitgeroepen tot eeuwige standaard van esthetische en morele perfectie. Het zal duidelijk zijn dat in de ogen van Eliot het werk van Lawrence bij lange na niet voldeed aan een dergelijke standaard. Wie wèl door de strenge selectie kwamen waren Pound en Joyce.



F.R. Leavis

Leavis deelde in principe Eliots ideeën over een verval van de ware culturele waarden en normen. In het bijzonder zag Leavis de traditie van de Britse letterkunde in de jaren dertig ten prooi vallen aan een drang naar de commerciële media van het massa-amusement en aan de sterke opkomst van politiek-ideologische (met name marxistische) teksten en tijdschriften. Om de traditie van de Engelse literatuur, alsmede de humanistische waarden waarop die is gebaseerd, voor verdere afkalving te behoeden, startte Leavis in 1932 het tijdschrift *Scrutiny.* Wat begon als een wanhopige poging om de 'algemene vervaging van normen' een halt toe te roepen,[14.] groeide uit tot het meest invloedrijke medium in de Britse letterkunde van deze eeuw - een tijdschrift waarin meer namen zijn gemaakt en gebroken dan in enig ander literair tijdschrift.

Geheim wapen

Vanuit de stellingen die hij had ingenomen in *Scrutiny* en bijgestaan door een kleine schare van trouwe medestanders (waaronder zijn vrouw, Q.D. Leavis), zette Leavis de tegenaanval in op het modernisme van Joyce, Pound, Wyndham Lewis en Woolf. Dat Leavis juist D.H. Lawrence als geheim wapen inzette in de strijd lijkt op het

eerste gezicht tamelijk onwaarschijnlijk (gezien het feit dat Lawrence niet bepaald een schrijver was met een reputatie als waker over Engelands normen en waarden), maar blijkt bij nader inzien toch wel begrijpelijk. Dat Leavis' keuze voor Lawrence minder door puur strategische dan door inhoudelijke argumenten was ingegeven blijkt heel duidelijk uit de manier waarop hij het werk van Lawrence interpreteerde, met name in zijn spraakmakende boek *The Great Tradition* (1948).

Hoewel hij in *The Great Tradition* het werk van Lawrence niet in detail bespreekt, benadrukt hij alvast wel dat Lawrence wat hem betreft 'het grote genie van onze tijd' is, een auteur die de traditie voortzet van Jane Austen, George Eliot, Henry James en Joseph Conrad.[15.] Als vaandeldrager van de moderne Britse roman verdiende Lawrence een eigen monografie, en die kwam er ook toen Leavis in 1955 een aantal van zijn eerdere essays samenvoegde tot *D.H. Lawrence: Novelist.* Dit boek wordt

nog steeds gezien als een mijlpaal in de Lawrence-studies, al moet een deel van het commentaar worden afgedaan als klinkklare propaganda, getuige uitspraken als: 'We kunnen er niet om heen: Lawrence is vóór alles een groot romancier, één van de allergrootste, en het is als één van de grote romanciers uit de Engelse literaire traditie dat hij bekend zal blijven staan.'[16.]

Het is niet overdreven te stellen dat Leavis in zijn pogingen Lawrence bij te zetten in de 'great tradition' van de Engels letterkunde bewust een wig dreef tussen Lawrence en de schrijvers van Bloomsbury (en Bloomsbury-achtigen). Anders gezegd: Leavis canoniseerde Lawrence ten koste van Bloomsbury. Daardoor slaagde hij er weliswaar in om Lawrence toe te voegen aan de 'great tradition', maar tegelijkertijd isoleerde hij Lawrence van het mainstream modernisme zoals dat werd gepropageerd door Eliot en anderen. Het ironische van het geval is dat de waarden die Leavis prees in het werk van Lawrence uiteindelijk dezelfde waren als waarnaar Eliot zo naarstig zocht - een creatieve, moreel verantwoorde kunst die was ingebed in de humanistische traditie.

Verrijking

Hoewel Leavis en zijn volgelingen altijd volhielden dat literatuur en ideologie vijanden van elkaar waren (vandaar ook hun afkeer van marxistische literatuur), is de keuze van Leavis voor het werk van Lawrence ten dele ingegeven door ideologische overwegingen. Zo zien we dat Leavis, overtuigd als hij was dat het einde van de westerse beschaving in zicht was, zich met name sterk voelde aangetrokken door Lawrences uitbeeldingen van de geestelijke en morele degeneratie van de moderne mens in *The Rainbow* en *Women in Love*, als ook door de door Lawrence geformuleerde overlevingsfilosofie - het zoeken naar wat Leavis het 'organic principle' en de 'vital whole' noemde.[17.] Leavis herkende in Lawrences streven naar een 'creative fullness of being' en in diens geloof in een 'integrate self' een fundamentele belijdenis van de traditie van het essentialistisch humanisme - een traditie die volgens Leavis bedreigd werd door allerlei destructieve krachten in de moderne maatschappij. Daarnaast was Leavis gaan inzien dat Lawrences technische vernieuwingen (in tegenstelling tot het intellectuele gegoochel met woorden dat werd bedreven door Joyce, Woolf en Pound) een enorme verrijking van de Engelse taal tot gevolg hadden.

De campagne van Leavis ten gunste van Lawrence bleef niet zonder gevolgen. Leavis was niet alleen een bezield schrijver maar ook een bezield docent, en via de jonge kritische talenten die hij zelf had opgeleid werd de standaard van literaire eminentie die Leavis had vastgesteld al snel wereldstandaard. Zo verscheen Lawrence op het curriculum van vele universiteiten. Daarnaast nam in de loop van de jaren vijftig en zestig het aantal wetenschappelijke publikaties over Lawrence gestaag toe, en hetzelfde gebeurde met de herdrukken van de werken van Lawrence zelf. Penguin Books bracht in 1950 drie titels uit in een opvallend grote oplage van 40.000 exemplaren elk. Voor het grote publiek was Lawrence nog steeds een schrijver van perverse boekjes, maar de serieuze lezer wist inmiddels beter.

Het grote publiek

De doorbraak van Lawrence bij het grote publiek is onlosmakelijk verbonden met wat ongetwijfeld het bekendste censuurproces uit de Britse literatuur is, ‘the trial of *Lady Chatterley*’. In 1959 trad in Engeland de ‘Obscene Publications Act’ in werking. Het jaar daarop lokte uitgeverij Penguin Books een proefproces uit door Lawrences laatste roman, *Lady Chatterley's Lover*, in een oplage van maar liefst 200.000 exemplaren opnieuw uit te brengen, en tegelijkertijd Scotland Yard uit te nodigen enkele exemplaren te komen ophalen. In het klassieke jury-proces dat volgde werden over een periode van zes dagen vijfendertig getuigen gehoord die door de verdediging waren uitgenodigd om te komen verklaren dat *Lady Chatterley's Lover* géén obsceen boek was.

Het ‘Not Guilty’ van de jury had een directe

en stormachtige doorbraak van Lawrences roman (en derhalve van de auteur) tot gevolg: in de eerste drie maanden na het proces tegen *Lady Chatterley's Lover* werden maar liefst drie miljoen exemplaren van het boek verkocht. Voor miljoenen jonge mensen werd Lawrence van de ene op de andere dag (geheel ten onrechte, overigens) een profeet van de vrije seksuele moraal, en was *Lady Chatterley's Lover* het nieuwe testament.

Met het aanzwellen van de studentenaantallen in de jaren zestig en de daarmee gepaard gaande vraag naar nieuwe, in het bijzonder sociaal-politiek geëngageerde teksten, werd ook de positie van Lawrence als canonieke auteur belangrijk verstevigd. Om aan de toenemende vraag naar wetenschappelijke studies te voldoen ontstond er een ware Lawrence-industrie. Tekenend voor de consolidatie van de positie van Lawrence in de canon is de oprichting, in 1968, van *The D.H. Lawrence Review*, een tijdschrift dat geheel gewijd is aan de bestudering van Lawrence. 'Het leidt geen twijfel,' schreef de eerste redacteur, James C. Cowan, in 1968, 'dat we op een tijdstip zijn gekomen waarop we, nu het doordringend gekrakeel van zowel tegenstanders als fanatieke aanhangers langzamerhand is verstomd en in de literatuurgeschiedenis is bijgeschreven, de studie naar D.H. Lawrence, zijn denkbeelden en zijn kunst, noch als dwaas, noch als modieus mogen beschouwen, maar als een serieuze bezigheid voor serieuze literatuurwetenschappers en critici.'[18.]

De doorbraak voorbij?

Toch kwam de reputatie van Lawrence vanaf het begin van de jaren zeventig onder vuur te liggen, en wel van de zijde van de feministen. De aanval werd geopend door de radicale feministe Kate Millett. Niet gehinderd door enig literair-analytisch vermogen, trekt zij in haar boek *Sexual Politics* (1971) fel van leer tegen Lawrences vermeende seksisme en zijn patriarchale theorieën over seksualiteit. Het was natuurlijk uitstekend prijsschieten op de meer extreme kanten van Lawrences filosofie, en in sommige kringen raakte Lawrence dan ook al gauw geheel uit de gratie. Niet helemaal toevallig waren dat vaak dezelfde kringen als die waarin terzelfdertijd een totale herwaardering van schrijfsters als Virginia Woolf viel te bespeuren. Maar met de institutionalisering van de feministische literatuurkritiek in de jaren tachtig won de literaire benadering van het werk van Lawrence het geleidelijk van de ideologische, en de jongste feministische studies zijn dan ook beduidend milder en genuanceerder.

Het is nog te vroeg om te bepalen of de positie van Lawrence als canonieke schrijver te lijden heeft gehad onder het feministische geweld; als er al sprake is van een verminderde belangstelling voor Lawrence dan is dat waarschijnlijk eerder te wijten aan een algemene verschuiving van de kritische aandacht naar niet-canonieke auteurs - auteurs behorend tot een bepaalde regionale, etnische of sociale minderheid. Onder het motto 'Eens doorgebroken, thans afgebroken', zijn veel literatuurwetenschappers momenteel vooral bezig theoretische argumenten aan te dragen waarom de bestaande canons dienen te worden ontmanteld (om er vervolgens nieuwe canons voor in de plaats te zetten). De theoretische benaderingen die de literatuurwetenschap sinds de jaren zeventig in een stevige wurggreep hebben gehad, hebben tot op heden Lawrence merkwaardig genoeg vrijwel met rust gelaten.

Freudiaanse studies naar het werk van Lawrence (met name van *Sons and Lovers*) zijn er altijd wel geweest, maar je hoeft de laatste jaargangen van de *D.H. Lawrence Review* er maar op na te slaan om vast te stellen dat de ideeën van bijvoorbeeld de bekende Franse theoretici (Derrida, Foucault, Lacan) zelden of nooit vallen, laat staan dat ze in verband gebracht worden met het werk van Lawrence. Ondanks de felle aanvallen van onder andere feministische en marxistische critici op het als kleinburgerlijk (en dus belemmerend) ervaren normenstelsel van Leavis, waart diens spook nog steeds rond in de wereld van de hedendaagse Lawrence-studies. Of dat voldoende is om Lawrence te behouden voor de literaire canon, de anthologieën en de collegezalen, is nog de vraag. Wél lijkt het grote publiek ondertussen de aandacht voor Lawrence te hebben verloren. De paperback-verkopen lopen terug en velen

komen tegenwoordig nog slechts in aanraking met het werk van Lawrence via de filmversies die met de regelmaat van de klok in de bioscoop of (nog vaker) op televisie verschijnen. Maar aangezien die verfilmingen zelden de strekking van het werk eerbiedigen, lijkt de tijd niet ver weg dat voor wat het grote publiek betreft Lawrence bijgezet zal gaan worden in de eregalerij van beroemde doch niet gelezen schrijvers.

Eindnoten:

1. Voor een gedetailleerde analyse van het werk van Lawrence in het licht van de dualiteitsgedachte zie H.M. Daleski, *The Forked Flame: A Study of D.H. Lawrence* (Londen: Faber & Faber, 1965) en W.M. Verhoeven, *D.H. Lawrence's Duality Concept: Its Development in the Novels of the Early and Major Phase* (Groningen: Phoenix Press, 1987).
2. 'German Books: Thomas Mann'. In: *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, Edward D. McDonald, red. (1936; herdr. Harmondsworth: Penguin, 1978), p. 313.
3. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Bruce Steele, red. (Cambridge: C.U.P., 1985), pp. 40, 41.
4. Women in Love, David Farmer, Lindeth Vasey en John Worthen, red., (1920; herdr. Cambridge: C.U.P., 1987), p. 128.
5. Edward Nehls, *D.H. Lawrence: A Composite Biography*, Vol. I (Madison: University of Wisconsin Press, 1957), pp. 109-110.
6. Ibid., p. 121, en *The Letters of D.H. Lawrence*, Vol. I, James T. Boulton, red. (Cambridge: C.U.P., 1985), p. 339.
7. Alle aangehaalde zinssneden komen uit R.P Draper, red., *D.H. Lawrence: The Critical Heritage* (1970; herdr. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1979), pp. 38-39.
8. Ibid., pp. 108-109, 146.
9. Ibid., 172.
10. Ibid., 265.
11. Ibid., 343.
12. Ibid., 361.
13. 'D.H. Lawrence' (1930), geciteerd in Ronald Hayman, *Leavis* (Londen: Heinemann, 1976), p. 11.
14. Uit 'Scrutiny: A Manifesto', herdrukt in Eric Bentley, red., *The Importance of Scrutiny: Selections from SCRUTINY, A Quarterly Review, 1932-1948* (New York: New York University Press, 1964), p. 1.
15. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (Londen: Chatto & Windus, 1948), p. 23.
16. *D.H. Lawrence: Novelist* (1955; herdr. Harmondsworth: Penguin, 1973), p. 18.
17. *The Great Tradition*, p. 25.
18. *The D.H. Lawrence Review*, Vol. I, nr. 1 (voorjaar 1968), p. v.

Rien T. Segers
Virginia Woolf

'Succes' kent een glijdende schaal van erkenning: van positieve reacties van de kant van professionele en niet-professionele lezers, via een eventuele opname in de 'canon' van de letterkunde, naar de status van *celebrity,* een beroemdheid. Een canon kan opgevat worden als een verzameling literaire werken die in een samenleving op een bepaald moment als waardevol erkend worden en die als referentiepunten dienen in de literatuurbeschouwing (met name in de literaire kritiek) en in het onderwijs (en daar dan ook onderwezen worden).[1.] Is het werk van Woolf tot de canon van de Engelse letterkunde gaan behoren?

Wat Virginia Woolfs 'beroemdheid' betreft, kunnen we in een biografie lezen: 'Op 25 januari 1932 werd Virginia Woolf 50 jaar; zij had zes romans geschreven, ze was beroemd en Lytton Strachey was dood.'

Zo begint Virginia Woolfs biograaf en tevens haar neef, Quentin Bell, een nieuw hoofdstuk.[2.] Het lijkt een zakelijke mededeling, resoluut neergeschreven, niet voor discussie vatbaar. De biograaf geeft ook geen verdere uitleg van zijn mededeling; hij stelt eenvoudigweg vast. Wie van zijn lezers zou aan deze feitelijkheden willen twijfelen, na zoveel uitleg, na zoveel bladzijden uit een gezaghebbende biografie?

Bij nadere beschouwing ligt het toch wat minder eenvoudig. We doelen hiermee natuurlijk niet op de vaststelling van Virginia Woolfs leeftijd, het aantal geschreven romans en de dood van haar goede vriend Strachey. Dat zijn gegevens die gemakkelijk controleerbaar zijn. Maar wat te doen met de vaststelling dat Woolf in 1932 'beroemd' was? Dat is niet een-twee-drie na te gaan. Bovendien, wat wordt er met 'beroemd' bedoeld? Het woord 'beroemd' treffen we op meer plaatsen in Bells biografie aan, maar nergens wordt de betekenis ervan omschreven. Er wordt ook geen afdoende verklaring voor gegeven.

'Doorbraak' beschouwen we hier als een gecompliceerd werkende combinatie van twee factoren: enerzijds het karakter van Woolfs werk en anderzijds het succes dat daarmee behaald werd. Voordat we hier verder op ingaan, zullen we beperkingen moeten aanbrengen. Allereerst betreft het een beperking in de grondigheid waarmee de problematiek onderzocht kan worden. Het bestek laat slechts een oppervlakkige (maar hopelijk daarom niet minder essentiële) behandeling van de gekozen uitgangspunten toe. Voorts brengen we een beperking in tijd aan. We zullen hier alleen de periode bekijken tussen 1915 (toen Woolfs eerste roman *The Voyage Out* gepubliceerd werd) en 1941 (het jaar van haar zelfdoding). Ten slotte is er een beperking qua regio: we kijken hier alleen naar Virginia Woolfs uitstraling op de Engelse letterkunde en maatschappij.

Virginia Woolf, eind jaren '20

Virginia Woolf (illustratie: Paul Tuijnman)

Respect

Virginia Woolf werd in 1882 geboren als dochter van de Engelse letterkundige Sir Leslie Stephen en Julia Duckworth-Jackson. Leslie Stephen was in de literaire wereld van het eind-negentiende-eeuwse Engeland een bekend persoon. Hij was een befaamd criticus en de eerste samensteller van de prestigieuze *Dictionary of National Biography.* Stephen stond twee keer model voor een belangrijk fictioneel personage. Hij werd eerste Vernon Whitford in Meredith' *The Egoist* om later door zijn dochter Virginia getransformeerd te worden tot Mr. Ramsay in *To the Lighthouse.* Heel lang, wellicht tot in de jaren 30, werd Virginia sterk met haar vader geassocieerd als ‘de getalenteerde dochter van de bekende Leslie Stephen’.[3.]

In augustus 1912 trouwde Virginia Stephen met Leonard Woolf. Dit huwelijk markeerde het begin van één van de meest opzienbarende gevallen van intellectuele samenwerking in de cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw.[4.] Na Trinity College (Cambridge) doorlopen te hebben, werkte Leonard Woolf zeven jaar als koloniaal ambtenaar in Ceylon. Terug in Engeland werd hij journalist, letterkundige, uitgever en een gedreven aanhanger van de Labour Party. Daarnaast was hij gedurende de regelmatig terugkerende depressieve perioden van zijn vrouw haar begeleider en mentale genezer. Hij heeft het leven van zijn vrouw niet alleen richting gegeven, maar het voor haar ook zoveel mogelijk draaglijk gemaakt. In tijden van haar ernstige mentale crises stond hij haar steeds terzijde: vanaf haar eerste zelfmoordpoging in 1913 tot vlak voor haar zelfdoding door verdrinking in 1941.

Uit het dagboek en de brieven van Virginia, uit de autobiografie van Leonard Woolf en uit de gezaghebbende biografie van Quentin Bell rijst het beeld van een huwelijk dat berustte op wederzijds respect en genegenheid, en waarin seksualiteit niet of nauwelijks een rol speelde.[5.] Deze (en vele andere) publikaties besteden ook aandacht aan Virginia Woolfs seksuele geaardheid, waarover een hele mythevorming ontstaan is. Het aantal harde gegevens is, zoals te doen gebruikelijk in de mythologie, beperkt. Zo kunnen we bijvoorbeeld uit haar dagboek en brieven opmaken dat zij intens met een aantal vrouwen bevriend is geweest en dat zij ook homoseksuele gevoelens koesterde.[6.]

Trauma

Het schrijven was voor Virginia Woolf een traumatische ervaring. Met name gold dat voor het voltooien van een roman, die vele versies en vaak evenzovele mentale inzinkingen van de schrijfster kende. Het trauma van de voltooiing (in 1941) van wat haar laatste roman zou zijn (*Between the Acts*), overleefde ze niet meer. Ze had alle vertrouwen in zichzelf en in de wereld verloren. Voor deze gelegenheid voerde ze haar catastrofale draaiboek uit. Ze schreef afscheidsbrieven aan haar zuster Vanessa en aan haar echtgenoot, liep daarna naar de nabij gelegen rivier de Ouse, vulde haar zakken met stenen en verdronk zich. Een paar uur later vond Leonard Woolf deze afscheidsbrief:

Dearest,

I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that - everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been.
V.[7.]

Het is niet moeilijk te begrijpen waarom het privé-leven van Virginia Woolf zoveel drukpersen (en zeker niet alleen die van de Hogarth Press) in werking gezet heeft. De roem van haar vader, haar eigen drang tot literaire vernieuwing, haar seksuele geaardheid, haar mentale depressies en uiteindelijke zelfmoord, haar selecte groep van vrienden en bekenden uit de Bloomsbury-wereld, en niet in het minst haar feministische werk hebben steeds een onuitputtelijke bron voor publikaties gevormd. Daarbij is haar persoonlijkheid vanuit minstens zoveel perspectieven beschouwd als het aantal zojuist genoemde karakteristieken. Deze culminatie van artikelen en boeken over Woolf, met name vanaf de jaren '70, heeft voor een mythevorming gezorgd die de ‘werkelijke’ Virginia Woolf enigszins uit het zicht doet verdwijnen.

Virginia en Leonard Woolf, juni 1926

Is er nu een verband te leggen tussen Woolfs levensgeschiedenis aan de ene kant en haar roem, doorbraak en canonvorming aan de andere? Voor zover we het hier over een *aantoonbaar* verband hebben, heeft Woolfs levensloop in feite een verzekering tegen de vergetelheid ingehouden. Het prestige van haar vader, de beeldvorming over de Bloomsbury-groep en haar eigen excentriciteit maakten doodzwijgen moeilijk. Of anders, meer positief uitgedrukt: de drie genoemde elementen zorgden voor een gunstige voedingsbodem voor een publieke nieuwsgierigheid naar haar persoon en haar werk.

Maar wil een auteur ruime en langdurige belangstelling ten deel vallen, dan is een uitzonderlijke levensloop alleen natuurlijk niet voldoende. Bij Virginia Woolf was er inderdaad nog veel meer. De gevarieerdheid en actualiteit van haar werk waren zodanig dat zij zich op de (soms lange) duur verzekerd wist van een betrekkelijk grote publieke belangstelling, hetzij positief of negatief gekleurd.

Haar werk biedt een geschakeerde aanblik. Ze schreef acht romans, twee fictieve biografische werken, een aantal korte verhalen, een biografie, tientallen essays en kritieken, een paar duizend brieven en een uitvoerig dagboek. Fictie en niet-fictie wisselen elkaar als om strijd af. Gezien vanuit ons laat-twintigste-eeuwse standpunt

zijn dit de drie belangrijkste categorieën uit haar oeuvre: haar literaire opvattingen, haar experimentele romans en haar feministische werk.

Persoonlijke manifesten

Woolf had een uitgesproken mening over hoe 'moderne' literatuur eruit zou moeten zien. Op veel plaatsen in haar werk legt ze daar getuigenis van af. Hoewel een systematische studie naar Woolfs literaire intenties nog een braakliggend terrein is, kunnen we hier wel in algemene zin iets over stellen. We beperken ons daarbij tot twee klassieke essays: 'Modern

Fiction' uit 1919 en 'Mr. Bennett and Mrs. Brown' uit 1924.[8] Beide opstellen zijn niet alleen te beschouwen als Woolfs persoonlijke manifesten, het zijn ook monumenten uit de geschiedenis van de Engelse letterkunde en uit die van het Modernisme.

'Modern Fiction' is een gedurfde, harde aanval op gevestigde namen en reputaties van 'traditionele' auteurs als Wells, Bennett en Galsworthy. Zij bepaalden rond 1920 het gezicht van de Engelse letterkunde. Woolf noemt hen 'materialisten', omdat zij niet in de geest en in de psychologie, maar in het lichaam en slechts in uiterlijkheden geïnteresseerd zouden zijn: '(...) we bedoelen ermee dat zij over onbelangrijke dingen schrijven, dat zij een immense vaardigheid en een immense vlijt aan de dag leggen waarbij het triviale en het vergankelijke gemaakt wordt tot het ware en het blijvende.'

'Modern Fiction' was gesteld in gespierde taal, die ook niet zonder uitwerking bleef. Een paar jaar later, in 1923, sloeg de grote man, Arnold Bennett, dan ook hard terug. In een stuk in een weekblad stelde hij als goed traditionalist dat de realiteitswaarde van de personages in een roman het belangrijkste bestanddeel ervan moest zijn.[9] Het gaat voor alles om personages die je je als lezer werkelijk moet kunnen voorstellen. Als voorbeelden noemt hij (terecht) *De drie musketiers* van Dumas en *Babbitt* van Lewis. Woolfs *Jacob's Room,* toen net verschenen, vindt hij verstandig, origineel en voortreffelijk geschreven, 'maar de personages blijven niet levenskrachtig voortbestaan in de geest [van de lezer, RTS], omdat de auteur geobsedeerd is door details ten aanzien van originaliteit en bekwaamheid.' Bennett vindt *Jacob's Room* representatief voor de nieuwe generatie schrijvers, van wie hij denkt dat ze niet belangrijk zullen worden. Het zou anders lopen.

Virginia Woolf dient Bennett kort daarop stevig van repliek in 'Mr. Bennett and Mrs. Brown' (1924). Zij spitst de discussie toe op de creatie van romanpersonages. Op grond daarvan verdeelt zij de contemporaine Engelse auteurs in twee kampen. De Edwardians staan voor het eerder genoemde drietal: Wells, Bennett en Galsworthy, in haar ogen de toonaangevende schrijvers ten tijde van koning Edward VII (1901-1910). Daartegenover stelt zij de Georgians, de nieuwe generatie onder koning George V (1910-1936): Forster, Lawrence, Strachey, Joyce, Eliot en natuurlijk Woolf zelf.

Identiteit

Virginia Woolf formuleert in bovengenoemde twee essays op heldere wijze de uitgangspunten van wat later 'Modernisme' zou gaan heten. Na eerst twee tamelijk traditionele romans geschreven te hebben (*The Voyage Out,* 1915 en *Night and Day,* 1919) probeert zij in *Jacob's Room* (1922) voor het eerst op systematische wijze haar literaire opvattingen in de praktijk te brengen.

Jacob's Room is een roman die draait om het korte leven van de hoofdpersoon Jacob Flanders. De roman bevat een serie gebeurtenissen en fragmenten uit verschillende fasen van Jacobs leven. Deze fasen worden na elkaar gepresenteerd en niet expliciet met elkaar verbonden. We kunnen een tiental belangrijke fasen onderscheiden: Jacob gaat in Cambridge studeren. / Hij sluit daar vriendschap met Timmy Durrant. / Met hem maakt Jacob een lange zeiltocht. / Jacob toont

belangstelling voor Clara Durrant. / Hij wordt verliefd op Florinda. / Fanny Elmers wordt verliefd op Jacob. / Jacob gaat op vakantie naar Griekenland. / Daar ontmoet hij Sandra Wentworth Williams, een dame van middelbare leeftijd op wie hij verliefd wordt. / Jacob keert terug naar Londen, waarna hij dienst moet nemen in het Engelse leger in de Eerste Wereldoorlog. / Zijn vriend Bonamy en zijn moeder bezoeken in Londen Jacobs lege kamer. / Het op deze manier achter elkaar zetten van deze fasen werkt vervreemdend of op zijn minst fragmentarisch; het effect van deze 'snapshots' in de context van de roman is niet veel anders. In de roman moet de lezer een soort speurtocht, een queeste, ondernemen naar de identiteit van Jacob. Het is een betrekkelijk vergeefse speurtocht: Jacob geeft zijn identiteit nauwelijks prijs. Ook de verteller biedt daarbij weinig steun, dit in tegenstelling tot de in die tijd gebruikelijke alwetende verteller. Zo zegt de verteller in *Jacob's Room:*

‘Maar of dit de juiste verklaring is voor Jacobs sombere stemming toen hij naakt in de zon naar Land's End zat te kijken, is met geen mogelijkheid te zeggen; want hij zei geen woord.’[10.]

Door Vanessa Bell ontworpen boekomslagen

Literair-historisch gezien realiseert Virginia Woolf met *Jacob's Room* een bevrijdende en duidelijke vernieuwing. Ze breekt met de heersende realistische en naturalistische conventies ten gunste van een nieuwe vorm van werkelijkheidsbenadering: de modernistische.[11.] Haar latere, overige experimentele romans vormen een bestendiging en een gedeeltelijke verbetering van een kunstopvatting die in *Jacob's Room* door Woolf voor het eerst gepraktiseerd wordt (kleinere eerdere experimenten daargelaten).

Feminisme

Woolfs literaire opvattingen en het karakter van haar fictionele werk hebben mede aanleiding gegeven tot het ontstaan van de Woolf-mythe als de geprivilegieerde, intellectualistische Bloomsbury-snob, die niet wist hoe de wereld in elkaar zat. Dit beeld, door vijandige critici vanaf het eind van de jaren '20 met zorg opgebouwd, heeft heel lang als een mistsluier over haar persoon en werk gehangen. Ook in Nederland. Zo kon T.A. Birrell in een veel gebruikte geschiedenis van de Engelse letterkunde in 1969 nog schrijven: ‘Virginia Woolf is één brok intellect en verstandelijkheid; zij mist werkelijke levenservaring en praktisch inzicht en ze heeft geen begrip voor de realiteiten van alle dag. Haar pleidooi voor de rechten van de vrouw, in *A Room of One's Own* (1929) en *Three Guineas* (1938) is eigenlijk niet meer dan het pleidooi van een pienter en verwend kind (...) - men kan zich afvragen of mevrouw Woolf ooit in staat is geweest een knoop aan een hemd te zetten.’[12.]

Deze ivoren-torenmythe botst met de *werkelijke* inhoud van *A Room of One's Own* en *Three Guineas.* Beide boeken tonen haar als een scherpe observator en analysator van de socia-

le werkelijkheid. Om deze boeken, die een verdediging zijn van de rechten van de vrouw, 'een pleidooi van een pienter en verwend kind' te noemen, is even irreëel als gebruikelijk geweest in de afgelopen decennia.[13] De ontdekking van Woolf als sociaal critica is grotendeels te danken aan de feministische belangstelling voor Woolf sinds het midden van de jaren '70. Of Woolfs eigen feminisme de crux van haar emotionele en haar intellectuele leven is, zoals Rose stelt, lijkt te sterk uitgedrukt.[14] Dat het echter een belangrijke drijfveer achter Woolfs werk is geweest, is evident.

Door Vanessa Bell ontworpen boekomslagen

Toen *A Room of One's Own* en *Three Guineas* verschenen, waren het mokerslagen op een nog tamelijk sterk Victoriaans aambeeld. Woolfs feministische opvattingen zijn ook in onze tijd nog verbazingwekkend actueel. Zonder twijfel kunnen deze opvattingen gekarakteriseerd worden als 'radicaal vernieuwend' vergeleken bij de dominante patriarchale ideologie uit Woolfs eigen tijd. Hetzelfde geldt, zoals we gezien hebben, voor haar letterkundige opvattingen en haar experimentele romans ten opzichte van de contemporaine literaire conventies.

Oplagecijfers

De opvattingen en het werk van een auteur kunnen op zichzelf beschouwd nog zo vernieuwend zijn, als er geen verspreiding en verwerking plaatsvindt, blijft de auteur een roepende in de woestijn. Vandaar dat we nu nagaan hoe het staat met de distributie van Woolfs werk. Ook hier beperken we ons tot de periode 1915-1941 en tot Groot-Brittannië.

Hoe staat het met de oplagecijfers van haar boekpublikaties (met een minimale omvang van ongeveer 100 pagina's)? We hebben het geluk dat Leonard Woolf een consciëntieus man was, waardoor we beschikken over nauwkeurige gegevens over oplagen van titels uitgebracht door de Hogarth Press.[15] De onderstaande cijfers hebben betrekking op het to-

taal aantal gepubliceerde exemplaren van een bepaalde titel.

The Voyage Out (1915); 4 drukken, totaal aantal ex. 9.400
The Common Reader (1925); 5 drukken, totaal aantal ex. 57.850
Night and Day (1919); 5 drukken, totaal aantal ex. 9.667
A Room of One's Own (1929); 9 drukken, totaal aantal ex. 25.035
Monday and Tuesday (1921); 1 druk, totaal aantal ex. 1.000
The Common Reader: Second Series (1932); 3 drukken, totaal aantal ex. 9.839
Jacob's Room (1922); 4 drukken, totaal aantal ex. 8.150
Three Guineas (1938); 1 druk, totaal aantal ex. 16.250
Mrs. Dalloway (1925); 3 drukken, totaal aantal ex. 8.435
Roger Fry (1940); 3 drukken, totaal aantal ex. 4.670
To the Lighthouse (1927); 7 drukken, totaal aantal ex. 23.800
Orlando (1928); 6 drukken, totaal aantal ex. 17.711
The Waves (1931); 3 drukken, totaal aantal ex. 16.183
Flush (1933); 3 drukken, totaal aantal ex. 24.442
The Years (1937); 2 drukken, totaal aantal ex. 21.542
Between the Acts (1941); 3 drukken, totaal aantal ex. 12.958

Totale oplage fictie (betreft 11 publikaties): 153.288 ex.
Totale oplage non-fictie (betreft 5 publikaties): 113.644 ex.
Gemiddeld aantal ex. per fictie-publikatie: 13.935
Gemiddeld aantal ex. per non-fictiepublikatie: 22.729

Oplagecijfers moeten altijd voorzichtig gehanteerd worden. Niet alleen zouden ze eigenlijk vergeleken moeten worden met cijfers van andere auteurs (bijvoorbeeld van de schrijvers die Woolf bestreed), waarbij waarschijnlijk zal blijken dat haar oplagecijfers in Engeland relatief bescheiden waren. Maar ook moeten we ons afvragen in hoeverre 'gedrukt' gelijk is aan 'verkocht' en dat weer synoniem is met 'gelezen'.

Daarbij vormt een niet onbelangrijk detail het gegeven dat alle boeken van Virginia Woolf uitgegeven zijn door haar eigen Hogarth Press. Uitzonderingen hierop zijn: *The Voyage Out* (1e en 2e druk) en *Night and Day* (eveneens 1e en 2e druk), beide uitgegeven door haar stiefbroer George Duckworth.

Ook later, in 1938, toen de eigen uitgeverij het groeiende succes van haar werk niet meer kon verwerken, werden twee uitgaven elders verzorgd: de 5e druk van *The Common Reader* (een oplage van 50.000 exemplaren door Penguin!) en de 6e druk van *To the Lighthouse* (10.000 exemplaren door Dent & SOD).

Op grond van de moeilijke financiële situatie van de Hogarth Press en de krappe, minutieuze calculaties van Leonard Woolf, kunnen we er vrij zeker van zijn dat er zelden meer gedrukt is dan er verkocht werd. Vandaar dat de hierboven gegeven cijfers waarschijnlijk een betrouwbaar beeld geven van de vraag naar Woolfs werk in Engeland tussen 1915 en 1941.

Traditioneel

Hoe staat het nu met de oplage-verhoudingen betreffende Woolfs onderscheiden activiteiten als romancière, critica en als feministe? In dit opzicht houdt het feminisme van *A Room of One's Own* gelijke tred met het

modernisme van *To the Lighthouse.* Weliswaar steekt de oplage van de literatuur-kritische essaybundel *The Common Reader* met kop en schouders boven *Flush*, de literaire koploper, uit, maar de totale oplage van Woolfs strikt literaire werk overstijgt haar non-fictie met ongeveer 40.000 exemplaren. Wel is opvallend dat het gemiddeld aantal gedrukte exemplaren per publikatie bij het niet-fictionele werk aanzienlijk hoger ligt (resp. ongeveer 14.000 tegenover ongeveer 23.000).

Relatief beschouwd kent het literair-kritische werk de hoogste oplage (gemiddeld ongeveer 34.000 exemplaren per publikatie). Daarna volgt het feministische werk (met gemiddeld ongeveer 20.000 exemplaren) en ten slotte het literaire oeuvre (met gemiddeld ongeveer 14.000 exemplaren). Op grond van deze cijfers zou men kunnen concluderen dat het boekenkopende publiek in het Engeland tussen de beide wereldoorlogen het meeste belangstelling had voor de critica Woolf, daarna voor de feministe en vervolgens voor de romancière.

Wat de romanschrijfster Woolf betreft: men is haar sinds de jaren '60 steeds meer gaan zien en waarderen als moderniste en als vernieuwster van de Engelse letterkunde. Vijftig jaar na haar dood zijn we geneigd haar experimentele werk naar voren te schuiven en het meer traditionele te vergeten. De modernistische teksten, *Monday and Tuesday, Jacob's Room, Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, Orlando, The Waves* en *Between the Acts* kenden tijdens haar leven een totale oplage van 88.237. Haar meer traditioneel getinte fictie (*The Voyage Out*, *Night and Day, Flush* en *The Years)* kwam uit op 65.051 exemplaren. Geen enkel werk heeft zo'n hoge oplage gehaald als het betrekkelijk traditionele *Flush:* ruim 27.000. Voor de traditionele Woolf was dus tijdens haar leven veel meer belangstelling dan nu. Gezien de contemporaine weerstand tegen haar gecompliceerde manier van schrijven, is dat ook begrijpelijk. We staan eerder verbaasd dat een ‘moeilijk’ werk als *To the Lighthouse* ‘toch nog’ een oplage haalt van bijna 24.000.

Jacob's Room, een werk dat we hiervóór van grote literatuur-historische betekenis achtten en in dat licht een vernieuwing noemden, kende een relatief kleine oplage van rond de 8.000 exemplaren. Literatuur-historische waarde achteraf valt ook hier niet samen met lezersappreciatie ten tijde van.

Topjaren

Als we nu precies willen bekijken welke periode de grootste vraag naar de publikaties van Woolf kende, moeten we de jaaroplage berekenen. De jaaroplage is het totaal aantal boeken uit het (cumulatieve) werk van een auteur dat in een jaar verkocht is. In de periode 1915-1928 kwam de jaaroplage over het algemeen ver onder de 10.000 uit, behalve in het jaar 1928 met iets meer dan 10.000 exemplaren.

In 1929 echter schiet de jaaroplage sterk omhoog: bijna 26.000 boeken. In dit jaar verzorgde de Hogarth Press een aantal derde drukken van vroeger werk: *The Voyage Out* (3200), *Night and Day* (667), *Jacob's Room* (3200) en *The Common Reader* (3200); bovendien de vierde druk van *Orlando* (3000) en vijf drukken van *A Room of One's Own* (in totaal 12.642). Dit geeft een totaal aantal exemplaren van 25.909. Twee andere topjaren waren 1933 (met bijna 45.000 exemplaren) en 1938 (met 79.000).

Wanneer we als criterium 25.000 gedrukte exemplaren per jaar nemen, dan blijkt dat het aantal geproduceerde en hoogstwaarschijnlijk verkochte boeken van Virginia Woolf het grootst was gedurende de periode tussen 1929 en 1938.

Dualisme

Woolf was, zoals eerder gesteld, hypergevoelig voor recensies van haar werk in dag- en weekbladen. In haar dagboek hield ze zich ook vaak bezig met voorspellingen over karakter en toon van de kritieken. Zo schreef ze in haar dagboek op 14 oktober 1922 over de op handen zijnde roman *Jacob's Room*:

> Op sommige plaatsen zal [deze roman] sterk geprezen worden vanwege zijn schoonheid; door critici die van menselij-

ke personages houden zal er zuur over gedaan worden. De enige kritiek waar ik bezorgd over ben is die van het Supplement [van de Times]: niet dat die het meest intelligent zal zijn, maar het zal de meest gelezen kritiek zijn en ik kan niet uitstaan als mensen mij in het openbaar onderuit zien gaan.

Zuur werd er inderdaad gedaan over *Jacob's Room,* maar niet in de *Times.*[16.] Over deze recensie kon Woolf opgelucht ademhalen en dat deed ze ook in haar dagboek een paar dagen na verschijning (op 29 oktober 1922). De recensie in de *Times* was overwegend positief. In een lang artikel noemt de anonieme criticus *Jacob's Room* ‘nieuw’ en ‘avontuurlijk’. Hij vindt Jacob een heel bijzondere hoofdpersoon: ‘de meest zwijgzame van alle helden’. Maar ook vinden in deze recensie een sterk negatieve onderstroom die Virginia Woolf haar hele leven ten aanzien van haar modernistische romans heeft moeten horen: in deze romans komen geen plot, structuur en personages voor, zoals de meeste critici die graag zien.

Als we de kritieken uit 1922 naar aanleiding van *Jacob's Room* naast elkaar leggen valt een zeker dualisme op. Bijna alle critici beschouwen Woolf weliswaar als een behoorlijk schrijfster, maar velen keurden haar ‘moderne’ opvattingen ten aanzien van het schrijven van een roman af. Over het algemeen vinden de critici *Jacob's Room* niet erg succesvol, juist vanwege dat ontbreken van een vertrouwde plot, een duidelijke structuur en herkenbare personages. Ook klagen sommige critici over de moeilijkheidsgraad waardoor de lezer te veel geestelijke inspanning moet verrichten. Er is één element dat bijna alle critici benadrukken: haar subjectieve, bijna poëtische opvatting van de roman als literaire vorm. ‘Kunnen we *Jacob's Room* strikt genomen wel als een roman beschouwen?’, is de retorische vraag die een aantal critici zichzelf en hun lezers stellen. Vandaar dat veel critici deze ‘roman’ dan ook van een ander label voorzien. Forrest Reid noemt hem ‘een serie op zichzelf staande impressies en scènes’. Edward Shanks' leeservaring doet hem denken aan ‘het kijken naar een landschap vanuit een trein’. Een andere kwalificatie luidt: ‘een album volgeplakt met kleine foto's’. Rebecca West, ten slotte, zegt: ‘Maar beschouw het boek niet als een roman maar als een tekenportefeuille, dan is het zonder enige twijfel waardevol.’[17.]

Briljant en incoherent

In de recensies die in 1922 over *Jacob's Room* verschenen, ontmoeten we dezelfde tegenstelling die we zagen bij de presentatie van Woolfs literaire opvattingen. Vanuit onze tijd redenerend, is *Jacob's Room* een roman met betrekkelijk radicale vernieuwingselementen, die voor Woolf de deur naar het Modernisme geopend hebben. Die vernieuwingen echter botsten sterk met de traditionele normen van de literaire kritiek. Was Woolf met deze nieuwe roman in 1922 in staat deze traditionele normen omver te stoten, de critici te winnen voor haar eigen opvattingen, en zodoende het succes te oogsten dat zou kunnen wijzen op een doorbraak?

Het antwoord luidt: nee, over het algemeen niet. De criticus Middleton Murray geeft het verwachtingspatroon van de doorsnee Engelse lezer en criticus uit 1922 goed weer, als hij schrijft over de moderne romans van de jongere generatie: ‘Ze

missen constructieve stevigheid, ze zijn vluchtig en fragmentarisch, briljant en incoherent. En toch houdt het publiek van een *verhaal*'.[18.] En aangezien Woolf geen verhalen wilde aanreiken, maar hoogstens fragmenten waaruit de lezers zelf het verhaal moesten destilleren, stond haar literaire werk haaks op de smaak van het publiek.

De gehele reeks van reacties op *Jacob's Room* overziend, kunnen we een onderscheid maken tussen de meerderheid van de critici die deze roman beoordelen naar Victoriaanse, realistische maatstaven, en een klein groepje dat bereid is andere criteria te hanteren: criteria die meer toegesneden zijn op Woolfs modernistische bedoelingen. Voorzover bekend, bestaat dat groepje slechts uit vier critici: W.L. Courtney, een anonieme criticus van de *Spectator* en haar vrienden Clive Bell en Lytton Strachey.

Voor haar meer traditionele romans bestaat een grotere waardering, met uitzondering van de eerste twee (*The Voyage Out* en *Night and Day*).

Tweeslachtig

De receptie van haar feministische werken *A Room of One's Own* en *Three Guineas* is een hoofdstuk apart. Het karakter van de ontvangst van beide boeken was tweeslachtig: van de hoogste lof tot de diepste verachting. De meningen over *Three Guineas* liepen uiteen van kwalificaties als 'Het boek van het jaar' tot 'Erg zwak en ongenuanceerd'. De volgende opmerking van mevrouw Leavis is representatief voor deze laatste categorie:

> *A Room of One's Own* was al ergerlijk genoeg; men walgde ervan juist in die kringen waar mevr. Woolf, zo zou men veronderstellen, dankbaarheid kon verwachten. Maar dit boek [*Three Guineas*] is niet louter dwaas en slecht geïnformeerd, hoewel het dat ook is, het bevat een aantal gevaarlijke veronderstellingen, een aantal belachelijke eisen en een aantal smerige houdingen.[19.]

Het is interessant om te zien dat twee intellectuelen over de fundamentele onderwerpen van *Three Guineas* zo diepgaand van mening kunnen verschillen als Q.D. Leavis en Virginia Woolf. Woolf verklaart dit in haar dagboek (1 sept. 1938) op grond van een wederzijdse persoonlijke vete en maakt verder weinig woorden vuil aan Leavis' tirade.

De neiging van sommige leidende critici om haar modernistisch en feministisch werk in meerdere of mindere mate te veroordelen, werd versterkt door de economische en politieke crisis medio jaren '30 en door scherpe aanvallen van belangrijke publicisten zoals Wyndham Lewis en invloedrijke academici zoals het echtpaar Leavis. De Leavises hebben de mythe versterkt van Woolf als de super-esthetica, de bevoorrechte, welgestelde vrouw die geen weet heeft van de sociale werkelijkheid.[20.] De kritiek op Woolf en Bloomsbury is in het midden van de jaren '30 heviger dan vijftien jaar terug, aan het begin van haar loopbaan.

Virginia Woolf op ca. 50-jarige leeftijd

Vijandige relatie

Woolfs modernisme en feminisme hebben in de Engelse literatuur en maatschappij van de jaren '20 en '30 geen brede, invloedrijke uitstraling en geen groot succes gekend. In dit opzicht kan dan ook niet van een echte contemporaine doorbraak gesproken worden, hoogstens van een kleine, die alleen een relatief beperkt aantal kenners en medestanders op haar juiste waarde wist te schatten.

De literatuurdocenten aan de belangrijkste Engelse universiteiten moesten weinig hebben van Bloomsbury in het algemeen en van Virginia Woolf in het bijzonder. Volgens Nigel Nicolson is Virginia Woolf in Cambridge tot voor een paar jaar geleden (plm. 1985) geheel genegeerd. In Oxford noemt hij de situatie ‘wat beter’: daar ‘begint zij langzaamaan te ontsnappen aan haar tweede-rangse stigma. De Leavises hadden het voor elkaar gekregen haar dit stigma gedurende twee generaties op te plakken. Maar zij wordt daar meer gezien als theoretica en schrijfster van de roman dan als een centrale figuur in Bloomsbury of als een fakkeldraagster van de feministische beweging’.[21.]

Die vijandige relatie tussen de Engelse academia (althans de meeste literatuurwetenschappers aan de belangrijkste universiteiten) en Bloomsbury was overigens wederkerig. Lytton Strachey bijvoorbeeld heeft herhaaldelijk geïnsinueerd dat de ergste vijanden van de literatuur de docenten aan de universiteiten zijn, mensen die in zijn ogen jaren van hun leven spendeerden om te bewijzen dat Racine niet op kon tegen Shakespeare.[22.]

Die wederzijdse vijandigheid tussen Woolf en de Engelse literatuurwetenschap heeft tijdens haar leven haar canonvorming weliswaar afgeremd, maar niet geheel verhinderd. Woolf heeft in ieder geval veel aandacht gekregen van academici die haar en haar Bloomsbury-omgeving niet mochten. In het huisorgaan van de vijand, *Scrutiny,* werden regelmatig lange intellectuele beschouwingen aan haar gewijd, zoals door het echtpaar Leavis en William Empson. En wat zo vaak gebeurt, geldt ook hier: grootscheepse, gedetailleerde aandacht voor datgene wat men wil bestrijden, heeft een tegengesteld effect. Het leidt uiteindelijk tot de institutionalisering van dat fenomeen. De kritiek op Bloomsbury was in de jaren '30 van academische zijde zo hevig, dat de groep mede daardoor naam en faam gekregen heeft in de moderne Engelse letterkunde. Evenzeer mythe als werkelijkheid.

Deze kritiek heeft ook bijgedragen tot Virginia Woolfs ‘beroemdheid’ in Engeland gaandeweg de jaren '30. Ook buiten de kring van haar lezers begon zij bekendheid te krijgen. Natuurlijk was daar meer voor nodig dan de bombardementen uit Cambridge en Oxford. Zo heeft zij een aantal malen voor de radio gesproken. En zou toen ook al de t.v. de maatschappij beheerst hebben, dan zou zij ongetwijfeld vaak voor praatprogramma's uitgenodigd zijn - uitnodigingen die ze overigens zeer waarschijnlijk van de hand gewezen zou hebben, zoals ze ook deed met twee aangeboden eredoctoraten: van de Universiteit van Manchester in 1933 en van de Universiteit van Liverpool in 1939.

Ooit sloeg ze de uitnodiging af om de prestigieuze Clark Lectures te geven in Cambridge (1932) en om de Leslie Stephen-leerstoel te aanvaarden, ook in Cambridge (1933). Heel uitzonderlijk was de uitnodiging van de Britse regering toe te treden tot de Companion of Honour, een uiterst select gezelschap, bestaande uit de vorst en niet meer dan 65 leden. Ze bedankte opnieuw. Allemaal tekenen dat Woolf in het

midden van de jaren '30 een grootheid geworden was, waar men niet meer om heen kon.

Monument

Concluderend kan gesteld worden dat Virginia Woolf tijdens haar leven als schrijfster en als feministe slechts een beperkte doorbraak gegund was. Het succes dat zij behaalde via de frontale botsing van haar werk met de gangbare Victoriaanse esthetica en moraal is relatief gering geweest. Er volgde enige roem en eer, maar nauwelijks invloed en algemene waardering.

De echte doorbraak zou pas veel later komen: vanaf het begin van de jaren '70. Vanaf dat moment werd haar werk op veel grotere

schaal gelezen en geaccepteerd, tot ver buiten de grenzen van het Verenigd Koninkrijk. Zo stelt de gezaghebbende *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* dat op het einde van de jaren '80 Woolfs reputatie sterk gevestigd was ‘as one of the century's authentic major voices’ (1989[2], p. 657).

Beeld van Virginia Woolf in de tuin van haar buitenhuis Monks Garden, door Stephen Tomlin

Op dit ogenblik geldt haar literair werk als een modernistisch monument, terwijl zij ook voor velen als dé vertegenwoordigster van het vroege twintigste-eeuwse feminisme geldt. Het daarbij vaak vertolkte standpunt dat haar literaire en feministische invloed ook voor de tweede wereldoorlog reeds aanwezig was, blijkt onjuist.

Virginia Woolf heeft haar beperkte reputatie en de geringe invloed van haar werk ook zelf ingezien. Op 22 november 1938 schrijft zij in haar dagboek:

> In wezen ben ik, denk ik, een buitenstaander. Ik doe mijn best, ik werk en ik voel me met mijn rug tegen de muur gezet. Het is echter een vreemd gevoel om tegen de stroom in te schrijven; [het is] moeilijk om de stroom geheel te negeren.

Eindnoten:

1. Iets aangepaste omschrijving van J.J.A. Mooij, ‘Noodzaak en mogelijkheden van Canonvorming’, in *Spektator* 15 (1985-1986), nr. 1, pp. 23-31; p. 23.
2. Quentin Bell, *Virginia Woolf. A Biography* (Londen: The Hogarth Press, 1977-1984) 4 delen. Citaat: dl. 2 p. 165.

3. Voor een soortgelijke opvatting zie Robin Majumdar en Allan McLaurin, *Virginia Woolf. The Critical Heritage* (Londen, Boston: Routledge Kegan Paul, 1975), p. 2.
4. Zie hiervoor Andrew McNeillie, dl. 2, p. ix (zie noot 5).
5. De volgende drie publikaties werpen een interessant licht op Woolf als eminent essayiste, als producente van een groot aantal brieven en als consciëntieus dagboekschrijfster: Andrew McNeillie (red.), *The Essays of Virginia Woolf* (Londen: The Hogarth Press, 1986 -..), tot nu toe drie delen verschenen; Nigel Nicolson en Joanne Trautman (red.), *The Letters of Virginia Woolf* (New York: Harcourt Brace Javanovich, 1975-1978), 4 delen; Anne Oliver Bell (red.), *The Diary of Virginia Woolf* (Londen: The Hogarth Press, 1977-1984), 4 delen. Leonard Woolfs autobiografie bestaat uit 5 delen, alle uitgegeven door de Hogarth Press. Voor een kijk op Virginia Woolf zijn het belangrijkst: *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911-1918* (gepubl. in 1964) en *Downhill all the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939* (gepubl. in 1967).
6. Voor een kijk op Woolfs relatie met Vita Sackville-West, zie: Jean O. Love [sic], 'Orlando and Its Genesis: Venturing and Experimenting in Art, Love and Sex', in: Ralph Freedman (red.), *Virginia Woolf. Revaluation and Continuity* (Berkeley, etc.: University of California Press, 1980), pp. 189-218. Voor Vita Sackville-Wests brieven aan Virginia Woolf zie: Louise DeSalvo en Mitchell A. Leaska (red.), *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf* (Londen, etc.: Hutchinson, 1984).
7. Uit: Quentin Bell, dl. 2, p. 226.
8. De hier gebruikte versies komen uit Virginia Woolf, *Collected Essays* (Londen: The Hogarth Press, 1966-1967), 2 delen, resp. dl. 2, pp. 103-110 en dl. 1, pp. 319-337. Voor een recente Nederlandse bespreking van beide essays zie: Annie van den Oever, 'Coito ergo sum', in: *Bzzlletin* 17 (1989), nr. 163, pp. 11-17.
9. Arnold Bennett, 'Is the Novel Decaying?', in: *Cassell's Weekly*, 28 maart 1923.
10. Virginia Woolf, *Jacobs kamer.* vert. d. Jo Fiedeldij Dop (Amsterdam: Bert Bakker, 1982), p. 51.
11. Voor een inleiding in het literaire modernisme zie bijv.: Malcolm Bradbury en James McFarlane (red.), *Modernism: 1890-1930* (Harmondsworth, Middlesex Penguin, 1976); Peter Faulkner, *Modernism* (Londen: Methuen, 1977); Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984).
12. T.A. Birrell, *Engelse letterkunde* (Utrecht, Antwerpen: Het Spectrum, 1961), tweede herz. dr. 1969, citaat uit 1983[5], p. 246.
13. Birrell, p. 246 (op. cit. noot 14).
14. Phyllis Rose, *Woman of letters. A life of Virginia Woolf* (Londen, Henley: Routledge Kegan Paul, 1978), p. xvii.
15. De in deze paragraaf gebruikte oplagecijfers zijn gereconstrueerd uit: B.J. Kirkpatrick, *A Bibliography of Virginia Woolf* (Oxford: Clarendon Press, 1957) 1980[3], geheel herz. versie.
16. Een selectie uit de kritieken bieden Majumdar en McLaurin, pp. 93-112. Voor een verdere uitwerking van de ontvangst van *Jacob's Room* zie: R.T. Segers, 'Wie is er bang voor Virginia Woolf', in: *Spektator* 16 (1986-1987), pp. 41-53. Uit dit artikel zijn hier enkele alinea's overgenomen.
17. Forrest Reid, in: *The Nation and Athenaeum*, 4 nov. 1922, p. 4; Edward Shanks, in: *London Mercury*, dec. 1922, p. 210; Anoniem, in: *The Yorkshire Post*, 29 nov. 1922, p. 4; Rebecca West, in: *The New Statesman*, 4 nov. 1922, p. 142.
18. John Middleton Murray, in: *Nation and Athenaeum*, 10 maart 1923, p. 882; cursivering van mij.
19. Q.D. Leavis, 'Caterpillars of the Commonwealth Unite!', in: *Scrutiny*, september 1938, pp. 203-214; citaat p. 204.
20. Voor een achtergrond van de belangwekkende controverse Woolf-Leavis zie: W. Bronzwaer, 'Literaire institutie en literaire canon: Het geval van "Cambridge English"', in: *Spektator* 15 (1985-1986), pp. 16-22. Zie ook Nigel Nicolson, 'Bloomsbury: the Myth and the Reality' en Noel Annan, 'Bloomsbury and the Leavises', beide in: Jane Marcus (red.), *Virginia Woolf en Bloomsburry. A Centenary Celebration* (Bloomington, Indiana U.P., 1987), resp. pp. 7-22 en 23-38.

    Voor een correctie op het beeld van Woolf zoals door Leavis c.s. geschapen, zie het boek van Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World* (Berkeley, etc.: University of California Press, 1986).
21. Uit Nicolson, p. 9 (op. cit. noot 24).

22. Zie Annan, p. 26 (op. cit. noot 24).

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Heet *homerisch lachen* naar Homerus? (Ja, in zijn *Ilias* beschrijft hij hoe de hinkende Hephaestus 'een onuitblusbaar gelach onder de goden' deed opstijgen. We hebben trouwens ook een *homerische strijd* en de *homerische vergelijking.*)

Is een *platonische liefde* vernoemd naar Plato? (Ja, in zijn dialoog *Symposion* bespreekt hij de dialectiek der liefde, d.w.z. hoe het verlangen (eros) het lichamelijke overstijgt en zich uiteindelijk richt op de absolute schoonheid. Onze taal kent ook nog de *platonische maaltijd*, waarbij meer geredeneerd dan gegeten wordt, en *platonische lichamen.*)

Danken we het *sadisme* aan markies de Sade? (Ja, Donatien-Alphonse-François Marquis de Sade beschreef in verscheidene van zijn boeken varianten van de liefde die er niet om logen. Het *masochisme* komt van de Oostenrijker Leopold Ritter Sacher-Masoch die, m.n. in *Venis im Pelz*, schreef over de tegengestelde versie daarvan.)

De literatuur heeft de nodige bijvoeglijke en - in mindere mate - zelfstandige naamwoorden gegenereerd. In een paar gevallen zijn die voortgekomen uit de naam van een personage. Zoals *datisme*, een overbodige opeenstapeling van synomiemen. Het *Eponiemenwoordenboek* vermeldt: 'Datisme dankt zijn bestaan aan de Atheense blijspeldichter Aristophanes. In 421 voor Chr. liet deze in *De Vrede* een zekere Trygaeus zeggen: "Welnu, dit is het! Hier komt het ouwe deuntje van Datis dat hij zong als hij zich aftrok tijdens het middaguur: "Ik ben verrukt, ik ben verheugen, ik ben in de wolken.""'

Maar vaker dan personages, hebben auteursnamen een naamwoord voortgebracht. Voorbeelden uit de klassieke Nederlandse letteren zijn *Vondeliaans*, volgens Van Dale: 'als van, zoals men vindt bij Joost van den Vondel (1587-1679)', *Catsiaans*: 'in de trant van Cats', en *Hooftiaans*: 'van of in de trant van de dichter P.C. Hooft: *een Hooftiaanse stijl*'.

En van over de grenzen komen o.m. *Dantesk*: 'herinnerend aan, zoals men vindt bij Dante Alighieri (1265-1321), vooral met gedachte aan zijn voorstelling van de hel in de *Divina Commedia*' of *Tolstojaans*: 'van, als van of in de geest van (...) Tolstoj, met de gevoelswaarde ootmoedig, eenvoudig, anti-autoritair'.

Beperken de eerste drie omschrijvingen zich nog tot de stijl of trant van de auteur, bij de laatste twee wordt al enige toegevoegde waarde gesuggereerd. Bij tal van voorbeelden heeft het bijvoeglijk naamwoord stijl of werk bijna geheel verlaten en heeft het een betekenis op zich gekregen. *Dickensiaans* is weliswaar 'zoals van of bij Dickens' maar vervolgens ook 'armoedig, ellendig en ongezond zoals in de vervuilde industriële stedelijke woonwijken'. En *Kafkaiaans* is '[naar de schrijver Franz Kafka (1883-1924)] op raadselachtige wijze beangstigend, bedreigend (vooral door een overgeperfectioneerde samenleving die zich aan de controle van het individu onttrekt)'. Die dreiging spreekt voor mij sterker uit het woord *Kafkaësk*, welk lemma echter volstaat met verwijzen naar *Kafkaiaans.*

Reviaans

Alle tot nu genoemde woorden (met uitzondering van Datisme) zijn officieel goedgekeurd, d.w.z. ze komen voor in de twaalfde druk van Van Dale (1992). Er doen er echter vast veel meer de ronde, die niet vastgelegd zijn. Weliswaar wordt *Reviaans* vermeld in Van Dale (met de weinig verhelderende uitleg 'in de stijl van de schrijver G. (K. van het) Reve: reviaanse somberheid') en ook in het *Homo-erotisch woordenboek*: 'in de stijl van de schrijver Gerard Reve. Typische reviaanse woorden en uitdrukkingen zijn: beroeren, m'n man, de ware liefde valt van achteren aan, geheime opening, ik houd van een man die als een stuk proza op me afkomt.' Persoonlijk stel ik me bij reviaanse somberheid iets anders voor, maar belangrijker is dat in beide woordenboeken niets te vinden is over het voor het werk van deze schrijver zo relevante *revisme* en de *revistische liefde*, d.w.z. die waarbij de revist genot ontleent aan het toekijken hoe

het object van zijn liefde zijn lusten botviert op een derde, doorgaans een onweerstaanbaar aantrekkelijke jongeling in strakke spijkerbroek.

En nu we toch in de literair-homoseksuele hoek verwijlen, Andreas Burnier heeft haar naam geleend aan het *burniertje*, volgens *Lesbiaans, Lexicon van de lesbotaal*, een 'jongensachtige lesbienne, keurig in het pak gestoken. Naar de verschijning van de schrijfster Andreas Burnier, die steevast gekleed gaat in herenkostuums van de uitmuntendste kwaliteit'. Daarnaast vermeldt het boek nog het *mini-burniertje* en definieert het 'meneertje' als 'een soort Burnier in zakformaat'. Hierbij mag niet onvermeld blijven dat *sapphijn* voor 'aanhangster van de Griekse beginselen' en *sapphisch* voor 'lesbisch' komen van Sappho, de dichteres die in de zesde eeuw voor Chr. leefde op het Griekse eiland Lesbos (vandaar de term lesbisch).

In de praktijk van het schrijven van recensies en essays worden ongetwijfeld voortdurend bijvoeglijke naamwoorden gecreëerd. Een artikel over het specifieke taalgebruik van Renate Dorrestein (in het Dorrestein-nummer van dit tijdschrift, nummer 166/167) noemde ik *Het Dorresteiniaans.* Ergens is vast wel eens geschreven over een *Vestdijkiaanse metafoor* of een *Brouweresk thema.*

En het verbaast me dat het dikke woordenboek de term *Multatuliaans* niet kent. Het vermeldt immers wel *rabelaisiaans*, *petrarkisme* ('het navolgen van de verskunst en de concepties van Petrarca (1304-1374), vooral in de liefdeslyriek'), *hegelaar(ster)* '(spott.) ben. voor een overdreven aanhanger van de wijsbegeerte van Hegel' en zelfs *hegelarij*, '(min.) irreëel gefilosofeer zgn. op basis van de filosofie van Hegel'.

[Nummer 210]

Voorwoord

'Eeuwen wil ik voortleven voor iedereen, in een oude vergeten bibliotheek,' schreef Umberto Eco eens.

Het is misschien het mooiste lot dat een schrijver zich kan voorstellen, maar gelukkig - voor de lezer - worden er af en toe meesterwerken geschreven die voortkomen uit diezelfde oude vergeten bibliotheek. De schrijver mag dan zijn stilte gevonden hebben in de anonimiteit van het verleden, zijn werk leeft voort in de steeds hernieuwde blik waarmee de eeuwen na hem ernaar kijken.

In dit themanummer worden zes hedendaagse reacties op evenzoveel klassieken beschreven. Het zijn zes boeiende voorbeelden van **meesterwerken op meesterwerken**.

De redactie

Barend van Heusden
Inleiding

Literaire reacties op oudere meesterwerken liggen op een continuüm tussen de twee uitersten van slaafse navolging enerzijds en volstrekte afwijzing anderzijds. Een klassieke tekst kan de hedendaagse schrijver materiaal verschaffen in de vorm van thema's, motieven, literaire vormen. Vikram Seth, bijvoorbeeld, kiest in *The Golden Gate* een door Poesjkin gebruikte versvorm voor een briljante stijloefening. Bij Calvino, Ransmayr, Rushdie en Simon levert de klassieke tekst thema's en motieven, terwijl Jules Verne's *Reis om de wereld in tachtig dagen* voor Julio Cortázar de stem is waar hij zijn eigen tekst als een tegenstem onder plaatst.

Bij de zes auteurs zijn noch de stijloefening, noch de verwijzing naar thema's of motieven, een doel op zichzelf. Behalve dat de literatuurgeschiedenis voor hen een grote hutkoffer is, waaruit fascinerend literair materiaal, zij het soms danig bestoft, tevoorschijn gehaald wordt, is zij ook een uitdaging die de hedendaagse auteur dwingt zijn plaats te bepalen. In hoeverre is het thema van het klassieke meesterwerk nog actueel? Kunnen wij ons vinden in de manier waarop de thematiek gestalte heeft gekregen? Is de wijze waarop de thematiek in een klassiek meesterwerk verwoord wordt, vandaag de dag nog effectief? Dit zijn vragen waarop geen algemeen antwoord mogelijk is, maar die door iedere hedendaagse auteur (en lezer), voor iedere tekst afzonderlijk, beantwoord moeten worden. Vanwege de complexiteit van de problematiek zijn het vragen die de verhouding tot de klassieke literatuur bijzonder boeiend maken. Meer nog dan een reservoir van materiaal, is de literatuurgeschiedenis een bron van problemen en vraagstukken die om een, ook literaire, reactie vragen.

De tijd waarin een kunstenaar zich vooral tegen illustere voorgangers diende af te zetten, lijkt voorbij. Evenmin is men nog zo naïef te denken dat met de klassieken een direct gesprek gevoerd zou kunnen worden, als waren het tijdgenoten. De dialoog tussen teksten is een ingewikkeld spel met verschuivende betekenissen. ‘Zo eenvoudig liggen de zaken niet’ is een uitspraak die de houding van hedendaagse auteurs goed karakteriseert. Men is zich zeer bewust van de complexiteit van onze verhouding tot de literatuur uit het verleden. Het is echter een complexiteit die geen angst inboezemt, maar die uitdaagt om te worden ervaren, en om er ‘in stijl’, dat wil zeggen, met behoud van diezelfde complexiteit, op te reageren. De verhouding tot de (literatuur)geschiedenis kan en mag niet te simpel worden voorgesteld. Hedendaagse auteurs als Rushdie, Ransmayr en Calvino maken duidelijk dat het juist de veelzijdigheid en de meerduidigheid van de oudere literatuur is die iedere generatie auteurs en lezers opnieuw de kans biedt met eigen interpretaties te komen en zo een eigen identiteit te vestigen.

Een klassieke literaire tekst is een deel, zij het ook betrekkelijk klein, van de cultuur waarvan de hedendaagse schrijver deel uitmaakt en waar hij in zijn werk op reageert. Tegelijkertijd verwijst de klassieke tekst naar andere culturele contexten: ten eerste natuurlijk naar de cultuur waarin hij is ontstaan, maar ook naar de geschiedenis van de receptie, dat wil zeggen, van de interpretaties waar de tekst in de loop van de geschiedenis aanleiding toe heeft gegeven. In zekere zin bestaat ‘dé klassieke tekst’ helemaal niet: het is eerder een verzameling interpretaties bij één titel. Bij een boek als de Koran is dat wel heel erg duidelijk. De interpretatie die schrijvers van een

klassieke tekst geven, is anders dan die van de literatuurhistorici. De literaire interpretatie van het klassieke werk is, ten eerste, gebaseerd op een relatie van overeenkomst. De klassieke tekst wordt geheel of gedeeltelijk in een nieuw verband geplaatst, waardoor de vraag rijst naar de overeenkomsten tussen de tekst in zijn nieuwe en in zijn oude context. Zo vertoont Mahound bij Rusdhie overeenkomsten met de schrijver van de Koran, maar is hij zeker niet één en dezelfde persoon. De oudere tekst maakt een *metamorfose*, een gedaanteverandering door.

Ten tweede legt een literaire interpretatie de betekenis van het geïnterpreteerde klassieke werk niet vast. Cortázar geeft geen éénduidige interpretatie van Verne, Simon niet van Vergilius' *Georgica.* De betekenis van de verwijzing naar de klassieke tekst is meerduidig en open. Er wordt veel geciteerd, vervormd, geparodieerd, nagebootst, genegeerd en bestreden, maar zelden of nooit iets uitgelegd. Ten derde doet de literaire tekst een poging om de lezer bij de interpretatie van het klassieke werk, en van de werkelijkheid via dat werk, te betrekken. De betekenis van de dialoog tussen Polo en de Kublai Kan wordt de lezer niet door Calvino voorgeschoteld, en de waarde van de Calvino's tekst schuilt dan ook in de activiteit die de lezer moet ontplooien. Het is altijd de lezer die het laatste woord heeft.

De bijdragen in dit Bzzlletin-nummer over Calvino, Cortázar, Simon, Ransmayr, Rushdie en Seth zijn bewerkingen van openbare hoorcolleges, gegeven door docenten van de Letterenfaculteit van de Rijksuniversiteit Groningen, in het kader van en jaarlijks terugkerend college over ‘Literaire Meesterwerken’.

Geert Jan van Gelder
Satanische versies
Over de Arabisch-Islamitische achtergrond van De duivelsverzen[1.]

De twee meesterwerken die in dit essay worden besproken zijn beide zo bekend dat het lijkt alsof ze geen introductie nodig hebben; hetzelfde geldt voor de auteurs, Salman Rushdie en God - die laatste, en niet Mohammed, is volgens de moslims de auteur van de Koran. Rushdie, door velen voor Satan uitgemaakt, en God: twee auteurs die al verscheidene meesterwerken op hun naam hebben staan. De Koran en *The Satanic Verses* hebben ook gemeen dat veel mensen erover spreken die de boeken niet of nauwelijks gelezen hebben; en ook dat het beide moeilijke boeken zijn.

The Satanic Verses is overigens maar zeer ten dele geïnspireerd door de tekst van de Koran. Die speelt inderdaad een rol, maar wat Rushdie inspireerde is iets dat minder grijpbaar is dan die ene tekst: de traditionele verhalen over het leven van Mohammed. Er bestaat een omvangrijke biografie van Mohammed, in de achtste eeuw samengesteld door Ibn Is'hâq,[2.] maar er zijn veel meer berichten over Mohammed, verspreid over talloze meer en minder betrouwbare bronnen, met gedetailleerde informatie over wat Mohammed in de meest uiteenlopende omstandigheden zei, of deed, of juist niet deed.

Dat geheel van berichten kan men desgewenst ook een meesterwerk noemen, ook al staat het niet in één boek van één auteur. Het is wel het meesterwerk bij uitstek voor vrome moslims, want de richtlijnen voor alle aspecten van het leven, het alledaagse incluis, staan erin. Islam is in feite de *imitatio Mahometi*, de navolging van Mohammed, de ideale moslim, in al zijn doen en laten. Zelfs als ik het oude meesterwerk op deze, ruime, wijze interpreteer, dan nog is het niet meer dan een van vele inspiratiebronnen voor Rushdie's boek. Het heeft zijn bekendheid en beruchtheid natuurlijk te danken aan de passages over Mahound/Mohammed; maar de hoofdstukken over Mahound bestrijken minder dan één zevende van het aantal pagina's.

Salman Rushdie is geboren in een moslims milieu, in Bombay. Op zijn veertiende kwam hij op school in Engeland, en daar is hij blijven wonen. Hij heeft zich daar vaak ingezet voor de belangen van de immigranten, uit India, Pakistan of waar ook vandaan. Emigratie/immigratie is een van de hoofdthema's van *The Satanic Verses*, en het is natuurlijk tragisch dat er zo'n haat tegen Rushdie leeft juist onder velen van hen die hij heeft willen verdedigen en helpen; dat hij als een verderfelijke exponent van het even verderfelijke Westen wordt gezien, terwijl hij altijd fel van leer heeft getrokken tegen de in het Westen levende vooroordelen, tegen de Britse regering en mevrouw Thatcher in het bijzonder.

Het is niet nodig dat ik hier de geschiedenis van de Rushdie-affaire vertel; ik zal ook alleen terloops ingaan op de kwestie of het boek kwetsend of beledigend voor moslims en anderen is. Natuurlijk is het boek kwetsend, bijvoorbeeld voor koningin Elizabeth, die in een erotische droom voorkomt, of voor de Britse politie, die onvriendelijk wordt geportretteerd en die nu Rushdie's leven mag beschermen. Ik zal mij hoofdzakelijk beperken tot de literaire aspecten; en daarbinnen beperk ik mij tot de relaties met de vroeg-islamitische achtergrond, zoals gezegd niet meer dan een

van de vele lagen in het boek. De eerste bespreking die ik las noemde *The Satanic Verses* dan ook terecht als ‘several of the best novels he has ever written’.[3.]

Een vallende engel en ster

Wie het boek leest komt tientallen verschillende en vaak exotische namen tegen, ook personen met meer dan één naam of bijnaam, en bovendien verschillende per-

sonen met dezelfde naam. Veel van die namen zijn significant, maar de betekenis is niet altijd duidelijk voor de gemiddelde westerse lezer die de moslim-achtergrond niet kent. Behalve met vreemde namen zit het boek verder nog vol met vreemde woorden, Arabisch en Urdu, die niet altijd worden vertaald. Het is een irriterend boek voor mensen die graag alles willen begrijpen; maar dat kan van veel meesterwerken gezegd worden.

De twee hoofdpersonen worden al op de eerste bladzijde geïntroduceerd. Het zijn twee mannen uit India, uit een moslim-milieu, in een vliegtuig op weg naar Engeland. Een van hen heet Gibreel Farishta. Het eerste van de negen delen van het boek is getiteld 'The Angel Gibreel'. Inderdaad, Gibreel (Djibrîl of Djibrâ'îl) is de Arabisch-islamitische versie van Gabriël, de aartsengel; en de achternaam Farishta is dan ook het Perzische woord voor engel.

Jibrîl is een bijzondere engel, want hij is degene die de tekst van de Koran, volgens de moslims het letterlijk geopenbaarde woord van God, stukje voor stukje heeft overgebracht aan de profeet Mohammed, de Mekkaanse koopman die omstreeks zijn veertigste jaar in de woestijn niet ver van zijn woonplaats zijn eerste openbaring kreeg. De openbaringen gingen door tot aan zijn dood, drieëntwintig jaar later, in 632, in de armen van zijn geliefde jonge vrouw 'A'isha/Ayesha. Inmiddels was er veel gebeurd: de prediking in Mekka was weinig succesvol geweest; met enkele tientallen getrouwen was hij in 622 geëmigreerd - *hidjra* betekent 'emigratie' - naar een stad ten noorden van Mekka, later bekend als Medina, en daar slaagde hij erin een staatje te vormen. Vlak voor zijn dood beheerste hij, als profeet en staatsman, een groot deel van het Arabische Schiereiland, ook zijn geboortestad Mekka.

Gibreel Farishta's officiële naam is Ismail Najmuddin. Najmuddin is een van de vele Arabische persoonsnamen op -din, zoals Saladin en Aladdin, respectievelijk 'Heil der Religie' en 'Verhevenheid der Religie'. Najmuddin betekent 'Ster van de Religie'. Gibreel is immers een ster, een filmster. Hij is, meteen al op de eerste pagina, ook een vallende ster, want het vliegtuig waarin hij zit ontploft als gevolg van een kaping. De jumbo-jet heet Bostan, Arabisch-Perzisch voor 'Gaarde', een aanduiding van het Paradijs. Het lijkt een aanwijzing dat het gaat om de zondeval, maar die speelt in de Islam een nogal ondergeschikte rol.

In de loop van *The Satanic Verses* wordt het motief van de vallende engel die in een satan verandert nog uitvoerig uitgewerkt, maar hier verwijst de val allereerst naar een Koranpassage: het begin van de drieënvijftigste soera, 'De ster' genaamd. Twee passages uit deze soera zijn hier van belang:

> Bij het gesternte wanneer het ondergaat:
> Niet dwaalt uw gezel
> en niet is hij misleid
> en niet spreekt hij naar eigen lust.
> Niets anders is het dan een werkelijk gege-
> ven openbaring.
>
> Hem heeft onderricht
> een geweldige in kracht
> een wijsheidsvolle.
> Daarna stelde hij zich op
> staande aan de hoogste kim.
> Daarop kwam hij nader en liet zich neder

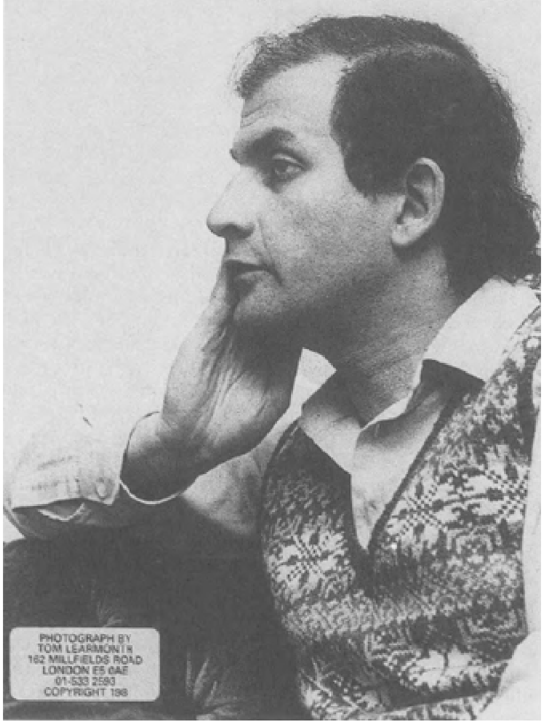
tot twee boogspanningen afstand
of nog nader.
Toen openbaarde Hij aan Zijn dienaar
wat hij openbaarde.[4.]

Het eerste stuk, dat uit de vroege Mekkaanse periode dateert, wordt ingeleid met een eedsformule, zoals vaak hier ook met een natuurfenomeen: ‘Ik zweer bij de ster wanneer die valt...’ Volgens enkele oude commentatoren is de ster een metafoor voor de Koran die neerdaalt als openbaring; maar de meesten menen toch dat het om een gewone ster gaat. Wat de ster precies doet in deze Korantekst, ook daarover blijkt onenigheid te bestaan. Sommige vertalingen spreken over ‘neigen’ of ‘ondergaan’, dus langzaam, zoals de zon. De vertaling van Fred Leemhuis[5.] heeft ‘wanneer zij valt’; het Arabische woord, *hawâ*, betekent ook allereerst ‘vallen’, en het past ook veel beter bij Rushdie's thematiek. Het is God die in deze Koranpassage spreekt over Mohammed tot diens stamgenoten. De ster is geen vallende Gibreel of Lucifer, gewoon een

ster. Maar Gabriël wordt wèl aangeduid in het vervolg: de ‘geweldige in kracht’ die Mohammed heeft onderricht, is volgens de commentatoren de aartsengel Gabriël. In andere soera's wordt overigens gesproken over satans (meervoud) die uit de hemel worden gegooid door middel van sterren en meteoren.

De affaire van De duivelsverzen

In de loop van Rushdie's boek zijn er nog verschillende toespelingen op soera 53, bijvoorbeeld in een droom van Gibreel: ‘He is gigantic, wingless, standing with his feet upon the horizon...’ In dezelfde soera staat verderop nog een cruciale passage.



Salman Rushdie (foto: Tom Learmonth)

Hebt gij dan gezien al-Lat en al-'Uzza
en Manat, de derde, de andere?
Behoren aan u soms
de mannelijke kinderen
en aan Hem de vrouwelijke?
Dat ware een onbillijke verdeling.
Niets anders zijn dat dan namen
waarmede gij en uw vaderen haar
genoemd hebt.
Niet heeft God over haar
enig gezag nedergezonden.
Niets anders volgen zij dan blote gissing
en wat de lust der zielen is
terwijl toch tot hen gekomen is
de rechte leiding van hun Heer.[6.]

Dit verwijst naar de beruchte affaire van de zogenaamde ‘satanische verzen’, die Rushdie heeft gebruikt en waaraan het boek zijn titel ontleent. Het verhaal wordt gegeven door al-Tabarî, (overleden in 923), schrijver van een gezaghebbend, groot commentaar op de Koran en van het belangrijkste geschiedwerk voor de eerste eeuwen van de Islam. In beide werken komt het verhaal voor:[7.]

> De Profeet - God zegene en behoede hem - wilde graag het beste voor zijn volk. Hij verlangde hun ter wille te zijn op welke manier ook maar. Men zegt dat hij toenadering tot hen wenste, en dat hij handelde zoals ons wordt verteld door Ibn Hamîd. Deze zei: Salama heeft ons verteld: Muhammad Ibn Is'hâq heeft mij verteld, op gezag van Yazîd Ibn Ziyâd uit Medina, op gezag van Muhammad Ibn Ka'b van de stam Qurayza: Toen de Profeet - G.z.e.b.h. - zag dat zijn volk zich van hem afwendde, iets wat hem verdriet deed vanwege hun vervreemding van wat hij hun bracht van Gods boodschap, toen wenste hij bij zichzelf dat er iets tot hem zou komen van God waarmee hij toenadering tot zijn volk zou kunnen

(illustratie: Leo Eland)

bereiken. Hij zou blij zijn, vanwege zijn liefde voor zijn volk, als hij zijn moeilijke verhouding tot hen enigszins zou kunnen verzachten. Hij overlegde bij zichzelf en hij verlangde er naar. Toen liet God, de Almachtige, een openbaring op hem nederdalen: ‘Bij de ster wanneer hij valt: uw gezel dwaalt niet; hij is niet misleid. Hij spreekt niet naar eigen ingeving’, tot aan de woorden ‘Hebben jullie dan al-Lât en al-'Uzzâ gezien, en ook Manât, de derde?’. Toen hij daar gekomen was, wierp de Satan iets op zijn tong, omdat hij [Mohammed] daarover bij zichzelf dacht en omdat hij zo graag verzoening met zijn volk wenste [en hij sprak de woorden]: ‘Dat zijn de verheven kraanvogels [of misschien ‘zwanen’]. Op hun voorspraak mag men hopen. Toen [de stam] Quraysh dat hoorde waren zij verheugd. Zij waren blij verrast dat hun godinnen werden genoemd, en zij luisterden naar hem. De gelovigen [d.w.z. de moslims] geloofden dat wat de Profeet hun bracht van God de waarheid was, en zij verdachten hem niet van enige vergissing, waanidee of misstap. Toen hij bij de prosternatie was gekomen [d.w.z. een plaats in de Korantekst waar wordt gesproken over teraardewerping, waarop men zich ter aarde dient te werpen op de gebruikelijke moslim-wijze], en toen hij het einde van de soera had bereikt, wierp hij zich ter aarde, en alle moslims deden het samen met hun Profeet, omdat zij geloofden wat hij hun bracht en om zijn gebod op te volgen. Ook alle ongelovigen in de moskee, van de stam Quraysh en anderen, wierpen zich ter aarde, vanwege wat zij hadden gehoord over hun godinnen. Er was niemand meer in de moskee, gelovige of ongelovige, die zich niet ter aarde wierp, behalve al-Walîd Ibn al-Mughîra, een oude man die niet in staat was de prosternatie uit te voeren. Maar hij greep

> een handvol aarde en boog zich daarover neer. Toen ging men uiteen en verliet de moskee, ook de Qurayshieten, die verheugd waren over wat zij over hun godinnen hadden gehoord. (...) Toen kwam Gabriël tot de Apostel Gods - G.z.e.b.h. - en zei: 'Mohammed, wat heb je nu gedaan! Je hebt tot de mensen iets gereciteerd wat ik jou niet gebracht heb van God de Almachtige! Je hebt gezegd wat Hij niet tot jou heeft gezegd!' Toen was de gezant Gods - G.z.e.b.h. - zeer bedroefd en hij vreesde God hevig. Toen liet God een openbaring neerdalen, want Hij was barmhartig jegens hem, om hem te troosten en de zaak te verlichten, en om hem te laten weten dat er in het verleden geen profeet of apostel was geweest die niet hetzelfde had gewenst, en hetzelfde had gewild, waarop de Satan hem iets had ingegeven overeenkomstig zijn wens, net zoals hij iets op de tong van Mohammed had gelegd - G.z.e.b.h. Waarop God dan schrapte wat de Satan had ingegeven en Zijn verzen corrigeerde. Met andere woorden, jij bent net zoals een aantal profeten en apostelen vóór jou. (...)

Tijdelijke zwakte

Het verhaal beschrijft dus hoe Mohammed in een moment van zwakheid een concessie doet aan de afgodendienaars in zijn geboortestad Mekka, door een zekere status toe te kennen aan drie populaire vrouwelijke goden die golden als 'dochters van Allâh'. De openbaring die hij daarover krijgt lijkt van God, via Gabriël, te komen, maar was in werkelijkheid afkomstig van Satan. De drie godinnen worden 'verheven *gharânîq* genoemd, op wier voorspraak bij Allâh men mag hopen; Rushdie geeft het Arabisch op p. 340, waar zijn Londense Gibreel de woorden in zijn slaap, in zijn droom, uitspreekt. Het woord *gharânîq* betekent zoiets als 'kraanvogels' of 'zwanen'; vandaar dat een teleurgestelde volgeling van Mahound in Rushdie's boek, uitroept: 'Are we to have goddesses now? Those old cranes, herons, hags?' - meteen op de volgende bladzijde maakt Rushdie een woordspel als hij Gibreel beschrijft als een filmcamera op een hoge kraan, 'high crane'. Op pp. 114 en 373 zijn het 'exalted birds', op p. 123 vliegen er in de lucht drie gevleugelde wezens 'looking like herons or swans or just three women depending on the tricks of the light'. Mohammeds moment van zwakte duurt maar kort - het lijkt enigszins op Rushdie's moment van zwakheid als hij zich tijdelijk weer een moslim noemt onder druk van de omstandigheden. Maar Rushdie is weer genezen, net zoals Gibreel Farishta op miraculeuze wijze geneest van een vreselijke ziekte, 'because he had lost his faith'.

In het oude Arabische verhaal wordt Mohammed berispt door Gabriël; Mohammed heeft spijt en is bevreesd voor Gods toorn. Maar God ziet de misstap door de vingers en zendt een paar authentieke openbaringen in plaats van de valse, zoals de tweede passage uit soera 53 en een gedeelte uit soera 22:[8]

> En Wij hebben voor jouw tijd geen gezant of profeet gezonden zonder dat de satan hem, wanneer hij iets wenste, iets [om] volgens zijn wens [voor te lezen] had ingegeven. Maar God schaft af wat de Satan ingeeft en dan

> stelt God Zijn tekenen eenduidig vast. God is wijs en wetend. Opdat Hij wat de Satan ingeeft tot een verzoeking maakt voor hen die in hun harten een ziekte hebben en van wie de harten verhard zijn.

Net als zijn hoofdpersoon Gibreel Farishta is Rushdie dit verhaal tegengekomen toen hij zich in de vroege geschiedenis van de Islam verdiepte. De gemiddelde moslim van nu kent dat verhaal echter niet, en dat is ook begrijpelijk. Velen van hen dachten dan ook, of denken nog, dat Rushdie zelf, of een of andere ongelovige oriëntalist het heeft verzonnen. De meeste westerse islamologen hebben altijd gedacht dat het verhaal wel op werkelijkheid moest berusten, want zoiets verzint een vrome moslim niet over de grootste profeet die immers onfeilbaar is. Maar tegenwoordig wordt op goede gronden vermoed dat ook dit verhaal, zoals zoveel over Mohammed, in de eerste eeuwen van de Islam is verzonnen; het past namelijk goed als onder-

bouwing van orthodoxe moslim-ideeën over Koranverzen die zijn ‘geschrapt’, geannuleerd of afgeschaft. De historiciteit van het verhaal doet natuurlijk niet terzake in deze roman; het is een verhaal dat Rushdie uitwerkt in het tweede deel, over Mahound.

Metamorfose

Maar voordat ik dat tweede deel bespreek, eerst nog iets over andere namen uit het eerste hoofdstuk. De tweede hoofdpersoon heet voluit Salahuddin Chamchawala, verkort tot Saladin Chamcha. Salahuddin, ‘Heil der religie’, is de naam van de grote bestrijder van de Kruisvaarders, Saladin. Chamchawala is de niet-Europeaan bij uitstek, die dan ook letterlijk in een duivel met bokkepoten verandert zodra hij in het Westen is; hij is nu de Maxim Alien geworden, zoals hij zich in India, als befaamd imitator en impersonator, al noemde. Desondanks probeert hij Engelser dan de Engelsen te zijn; hij is getrouwd met de zeer Engelse Pamela Lovelace (de naam verwijst naar een beroemde achttiende-eeuwse Engelse roman), die voor hem valt juist omdat hij anders is. Zijn vriend Gibreel noemt hem soms Salad, verkorting van Saladin, en Spoono, men zou vermoeden vanwege een grapje met het woord ‘salad spoon’, maar in feite een vertaling van *chamcha*, het Urdu woord voor ‘lepel’. De betekenis van deze lepel ontgaat mij; maar ik vermoed dat de naam Chamcha gekozen is omdat hij verwijst naar een beroemde andere onprettige metamorfose in de literatuur, Kafka's Samsa, die in een kever verandert. ‘Metamorfose’ is, net als ‘emigratie/immigratie’ een van de hoofdthema's van *The Satanic Verses.*

Van de vele andere namen is die van Alleluia (of Allie) Cone, geliefde van Gibreel, het belangrijkst en het meest interessant. De witharige Alleluia komt in verschillende vermommingen en met verschillende namen in het boek voor: zij is duidelijk verwant met de drie Ayesha's in drie dromen van Gibreel. Ze is bovendien een verschijningsvorm van Allat, een van de drie Mekkaanse godinnen (‘Allie, Al-Lat. She is the exalted bird. Greatly to be desired.’) Haar vader heette Cohen - net als Alleluia een Hebreeuws woord. ‘Kohen’ betekent ‘priester’, maar verwijst hier wellicht naar het verwante Arabische *kâhin* (het woord komt voor op p. 113) dat waarzegger betekent, iets waarvoor Mohammed zeer tegen zijn zin werd uitgemaakt door zijn tegenstanders. Een waarzegger wordt immers niet door God middels de aartsengel ingefluisterd, maar door demonen en satans. Alleluia's vader heeft zijn naam van Cohen veranderd in Cone, ‘kegel’: een verwijzing naar de bergen die Allie graag beklimt, met name de Everest, maar ook de berg beschreven in het deel getiteld ‘Ayesha’, dat de tweede droom bevat: ‘a high mountain of almost perfect conical dimensions’, en bovenal de berg waarop Mahound zijn openbaringen ontvangt, Mount Cone of Coney. Toespelingen op de kleur wit, op bleekheid en ijs, in verband met Allie, worden versterkt als men bedenkt dat ‘cone’ ook een ijsje in een hoorntje betekent.

In het tweede hoofdstuk... Maar nee, laat ik eerst kort proberen samen te vatten wat er in het eerste deel gebeurt, en hoe het boek globaal in elkaar zit. Immers, veel mensen hebben het boek niet gelezen of niet uitgelezen, zijn gestrand in de wirwar van verhalen. Het is, inderdaad, een moeilijk boek, soms irriterend omdat men het

gevoel heeft dat men maar een deel van alle toespelingen door heeft, of omdat het zo exuberant is, alsof de auteur zijn verbeelding en zijn inventiviteit niet kon of wilde intomen. Het boek is dan ook niet op een bevredigende manier samen te vatten.

Samenvatting van het onsamenvatbare

Twee mannen, de genoemde Gibreel Farishta en Saladin Chamcha, overleven op miraculeuze wijze een ontploffing in hun vliegtuig dat hen van India naar Engeland moet brengen. De ontploffing, midden in de lucht, precies zo hoog als de Mount Everest ('29002 ft'), is het gevolg van een kapingspoging door een stel Sikhs. De twee vallen in zee, dicht bij de Britse kust, en beginnen een nieuw leven. Farishta is veertig jaar, net zo oud als Mohammed toen hij aan een nieuwe

carrière begon; net zo oud als Rushdie toen hij het boek aan het schrijven was. Farishta ontvlucht zijn leven als beroemde filmster in India, dat kort geschetst wordt; hij ontvlucht Rekha, met wie hij een affaire heeft en die in Everest Vilas woont. Hij heeft Alleluia Cone, beklimster van Mount Everest, ontmoet en reist haar achterna.

Na de wonderlijke aankomst in Engeland scheiden hun wegen zich. Saladin, verraden door Gibreel, valt in handen van de autoriteiten en wordt een duivel. Hij ontsnapt en duikt onder in London bij een familie uit Bangla Desh; zijn vrouw Pamela heeft een verhouding met een ander en laat hem aan zijn lot over. Gibreel wijdt zich aan vele zaken, waaronder zijn affaire met Alleluia Cone. Pas in deel VII ontmoeten Saladin en Gibreel elkaar weer; Saladin, de imitator, neemt wraak op Gibreel door middel van anonieme telefoontjes met insinuerende rijmpjes, of duivelse versjes, die Gibreel en Alleluia uit elkaar drijven.

Gibreel en Saladin complementeren elkaar in zekere zin, maar ook al is Gibreel de engel en wordt Saladin een duivel met echte horens en harige bokkepoten, zij vormen zeker geen tegenstelling ‘goed’ versus ‘kwaad’. Gibreel verandert later in een andere aartsengel, Azraeel, de engel des doods, nadat hij eerder terloops al met een ‘grote stervende kever’ is vergeleken, weer een verwijzing naar de metamorfose van Kafka's Samsa. Saladin Chamcha daarentegen wordt, na een uitbarsting van woede, van duivel weer mens en wordt ten slotte gelukkig met zijn Indiase Zeena, of Zeenat, of Zeeny, Vakil; kortom, hij hervindt zijn culturele wortels, terwijl het met Gibreel slecht afloopt. Op de voorlaatste bladzijde, tijdens de laatste ontmoeting met Saladin als beiden weer terug zijn in Bombay, pleegt hij zelfmoord, kort nadat Alleluia om het leven is gekomen door een val van een hoog flatgebouw, onder onduidelijke omstandigheden waarbij Gibreel betrokken was. Deze schiet zich door de mond, het essentiële orgaan van de boodschapper-engel en acteur.

Gibreel en Chamcha kunnen gemakkelijk worden geïnterpreteerd als twee complementaire zijden van Rushdie zelf, of voorzichtiger uitgedrukt, van iemand zoals Rushdie. Al op p. 5 wordt gesuggereerd dat de twee samen eigenlijk één zijn, met de composiete naam Gibreelsaladin Farishtachamcha.

Salman Rushdie (foto: Taco Anema)

Het relaas van de ervaringen van Gibreel en Saladin in Engeland en later weer in India beslaat de delen I, III, V, VII en IX. Dit raamverhaal wordt onderbroken in de evengenummerde delen, die zich afwisselend in Arabië en India afspelen. Deze onderbrekingen zijn ingebed in het geheel als dromen van Gibreel in zijn rol van aartsengel Gabriël. Zoals de ingebedde verhalen in de *Duizend-en-één nacht* zijn het in zekere zin zelfstandige verhalen. Maar Rushdie heeft het geheel samengevlochten met een onontwarbaar net van talloze verwijzingen en parallellen, met namen, motieven en beelden die terugkomen, en met ontelbare verwijzingen naar de wereldliteratuur, waarvan ik er vele gemist zal hebben. Men vindt Ovidius, Apuleius (beiden

natuurlijk vanwege het thema 'metamorphose'), Shakespeare (*Othello*), Lucretius, Goethe, Marlowe, Borges, Browning, Nabokov... Overal schuilen toespelingen. Als, bijvoorbeeld, van iemand wordt gezegd dat zij 581 gouden nachtjaponnen en 420 paar robijnen sloffen bezit, denken wij natuurlijk aan Imelda Marcos, maar met een simpele optelsom hebben we een verwijzing naar de *Duizend-en-één nacht.* Het openen van Mohammeds borst door engelen die zijn hart wassen - een motief uit de islamitische overlevering - gebruikt Rushdie in het verhaal van Mahound; het motief komt terug in de climax aan het eind van de droom over het vlindermeisje Ayesha, waar de ongelovige Mirza Saeed opensplijt van kin tot kruis, net zoals Dante's Mahound of Maometto in de *Inferno.*

Profetenlastering?

T*he Satanic Verses* heeft zijn bekendheid natuurlijk te danken aan de delen II en VI, die in het oude Arabië spelen, en die zonder twijfel kwetsend zijn voor vrome moslims van traditionele snit, net zoals een ander 'meesterwerk op meesterwerk', *The Life of Brian*, zeker veel christenen kwetst, ook al is geen van beide een aanval op Christendom of islam.

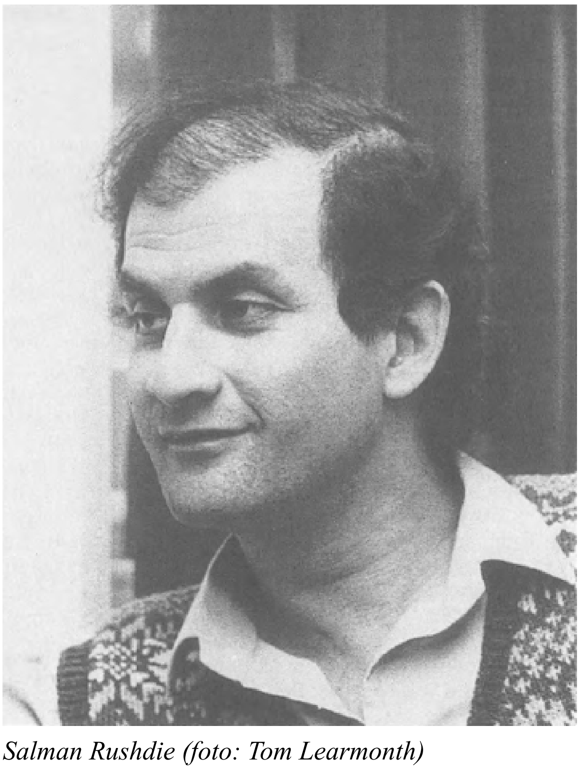
> ***"Bespotting van de profeet, of vermeende spot, is levensgevaarlijk. Rushdie mag het kwetsende effect dan wel danig hebben onderschat, maar hij was zich er wel goed van bewust, want passages over blasfemie komen op zes verschillende plaatsen in de tekst voor."***

De islam - ik generaliseer maar even - is in veel opzichten toleranter dan vaak gedacht wordt. Men kan, althans in sommige kringen, lichtzinnig spreken over God en gebod en twijfelen aan geloofswaarheden. Maar de persoon van Mohammed blijft onaantastbaar, ook al was hij een mens en geen Zoon van God. Bespotting van de profeet, of vermeende spot, is levensgevaarlijk. Rushdie mag het kwetsende effect dan wel danig hebben onderschat, maar hij was zich er wel goed van bewust, want passages over blasfemie komen op zes verschillende plaatsen in de tekst voor: daar waar Gibreel als kind blasfemische fantasieën heeft over Mohammed; in deel II als het nieuwe, monotheïstische geloof van Mahounds volgelingen 'Blasphemy, punishable by death' wordt genoemd; in deel V, als twee filmproducenten een film overwegen over de relatie van Mahound met zijn aartsengel: '... would it not be seen as blasphemous, a crime against... -' 'Certainly not,' Billy Battuta insisted, 'fiction is fiction; facts are facts.'; in deel VI, waar van een tegenstandster van Mahound wordt gezegd: 'Where there is no belief, there is no blasphemy'. Van de film over Mahound wordt naderhand gezegd dat hij 'had hit every imaginable religious reef and sunk without trace', terwijl Gibreel, de filmster, wordt beschuldigd van 'blasphemy', 'satanism and other misdemeanours'. Kortom,

het boek preludeert op Rushdie's lot na publikatie. Tegenstanders van Rushdie zullen hem ook graag herkennen in de als motto geciteerde passage van Daniel Defoe, waarin de duivel wordt beschreven als ‘confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, (...) without any certain abode’. In het verhaal van Mahound zullen wij nog meer parallellen tussen de auteur en zijn personages tegenkomen. Rushdie was in sommige opzichten óók een profeet.

Woordspel

Deel II heet ‘Mahound’, de middeleeuwse Europese verbastering van Muhammad. Mahound is een inwoner, niet van Mekka maar van Jahilia, naar *al-Djâhiliyya*: het Arabische woord voor de pre-Islamitische periode, letterlijk ‘de Onwetendheid’ of ‘Onbeschaafdheid’. Dat Rushdie's Arabisch niet erg goed is, blijkt onder andere uit het feit dat hij blijkens een gedichtje ‘Jahilia’ laat rijmen op ‘monophilia’ in plaats van bijvoorbeeld op ‘seer’ of ‘Maria’; ook van Gibreel wordt gezegd dat hij geen Arabisch kent. De stam van Mohammed heette Quraysh, een naam die in een van Gibreels dromen opduikt, maar hier heet Mahounds stam Shark, een gecompliceerd woordspel, want *Sharq* is het Arabisch voor het ‘Oosten’ (en misschien de oorsprong van het woord Saraceen), en tegelijk een omkering van de medeklinkers van Quraysh. Maar bovendien kan Quraysh worden vertaald als ‘kleine haai’: little Shark. En als er wordt gezegd dat ‘Gangs of young Sharks patrol the city’, moet ik vanzelf denken aan de West Side Story die hier een East Side Story is geworden.



Salman Rushdie (foto: Tom Learmonth)

Mohammeds eerste vrouw heette Khadîdja; de naam van Mahounds eerste vrouw komen we niet te weten, maar de namen van zijn latere vrouwen zijn dezelfde als

van de vrouwen van Mohammed. De jongste, meest geliefde en belangrijkste is Ayesha, tevens de naam van hoofdpersonen in twee andere ingebedde verhalen. Er zijn bovendien motivische overeenkomsten tussen deze Ayesha's en andere figuren in het verhaal van Gibreel en Saladin, vooral de al genoemde Alleluia Cone. Drie volgelingen van Mohammed/Mahound, afkomstig uit de lagere milieus, zijn Bilal, Khalid en Salman. Bilal, de neger, is in de Islamitische traditie de eerste moeëzzin en een soort persoonlijke assistent van de Profeet. Salman is een immigrant, afkomstig uit Perzië; hij komt terug in de tweede droom van Gibreel, als Salman Farsi (Salman de Pers). Deze Salman zal in Rushdie's versie teleurge-

steld worden in Mahound als deze verandert van profeet in staatsman, van geïnspireerd ziener tot wetgever, zoals hij in deel VI is geworden. Salman de Pers is een historische figuur volgens de moslim-overlevering; hij heeft een belangrijke symbolische waarde voor de vele niet-Arabische moslims, want hij was de eerste van hen. Rushdie's eigen naam is dan ook door en door islamitisch, want 'Rushdie' is afgeleid van *rushd*, letterlijk 'rechte leiding', is in feite een soort synoniem van 'islam'. Het lijkt erop dat Rushdie sympathiseert met deze Salman, wiens twijfels door Rushdie zijn bedacht en niet ontleend aan de moslim-overlevering.

Men moet overigens niet denken dat de twee Salmannen identiek zijn. Salman Rushdie komt zelf ook voor in de tekst, als God, gezien door Gibreel als 'a man of about the same age as himself, of medium height, fairly heavily built, with salt-and pepperbeard cropped close to the line of the jaw... the apparition was balding, seemed to suffer from dandruff and wore glasses'. De verschijning noemt zich 'Ooparvala' of 'The Fellow Upstairs', hoewel Gibreel er rekening mee houdt dat hij in feite 'Neechayvala', 'the Guy from Underneath' is: een aardig woordspel met de Urdu-woorden *oopar* en *neechay* en Nietzsche's Superman/Übermensch.

Tegenstanders

In de tweede droom, die zich afspeelt in de 20e eeuw, komt niet alleen Salman terug, maar ook Bilal, eerst moeëzzin, nu de omroeper Bilal X, een Amerikaanse bekeerling, en Khalid, eerst waterdrager, nu iemand die regelmatig glazen water aanreikt aan zijn vader de Imam, een puritein in ballingschap in Londen die een sterke gelijkenis vertoont met Khomeini in zijn Franse ballingschap, en die op Gibreels schouders klimt en hem in de houdgreep neemt precies zoals 'de oude man van de zee' in het bekende verhaal van Sindbad de zeeman.

Mahounds voornaamste tegenstanders in Jahilia zijn Abu Simbel, een beetje flauwe verbastering van de historische Abû Sufyân, de belangrijkste Mekkaanse leider in Mohammeds tijd, en zijn vrouw Hind, die ook in werkelijkheid Hind heette. De namen komen natuurlijk terug: kennissen van Saladin Chamcha in Engeland zijn Mohammed Sufyan en zijn vrouw Hind. Hind is niet alleen een oude Arabische meisjesnaam maar ook het Arabische woord voor India, hetgeen in dit boek niet zonder betekenis is. Abu Simbel en Hind hebben belang bij het bestaan van het veelgodendom; Hind is in het bijzonder geassocieerd met Al-Lat, de vrouwelijke tegenhanger van Allah, en zij is een onverzoenlijke tegenstandster van Mahound en zijn strikte monotheïsme.

Een derde tegenstander van Mahound is Baal, de hekeldichter, die een affaire heeft met Hind en door haar echtgenoot Abu Simbel wordt gedwongen tot het maken van satiren op Mahound en zijn volgelingen. Baal is geen Arabische naam: het betekent 'Heer' in het Arabisch en het Hebreeuws, en het is natuurlijk de aanduiding van de bekende afgod uit het Oude Testament. Ook in het oude Arabië is de term *ba'l* te vinden als aanduiding van een afgod. Ik weet niet of Rushdie nog heeft gedacht aan duivelse associaties via Beëlzebub, de 'Heer der vliegen', Lord of the Flies.

Hekeldichters

Deze dichter Baal, die in deel VI nog een centrale rol zal spelen, heeft geen eenduidig voorbeeld in de moslim-traditie. Mohammed heeft inderdaad heel wat te stellen gehad met hekeldichters. In het algemeen was Mohammed een politicus die liever geen geweld gebruikte als het niet echt nodig was, en die zeer vergevingsgezind was jegens zijn tegenstanders, onder wie Abû Sufyân en Hind, toen hij eenmaal heer en meester was. Maar hij maakte een paar uitzonderingen op die regel, en de meeste daarvan golden dichters en zangeressen van spotverzen.

Baal lijkt misschien nog het meest op Ka'b Ibn al-Ashraf, een dichter die niet alleen de Profeet en zijn volgers in hekeldichten aanviel, maar bovendien beledigende liefdesverzen maakte op de moslim-vrouwen. Een formele *fatwâ* was niet eens nodig: ‘Wie ontdoet me van die Ibn al-Ashraf?’ roept Mohammed uit.

Een vrijwilliger biedt zich onmiddellijk aan, die niet lang daarna trots vertelt: ‘Ik stiet mijn zwaard in zijn onderlichaam, drukte het neer tot zijn schaamstreek, en de vijand van God viel neer’; een verhaal dat men kan vinden in de biografie van Mohammed van Ibn Is'hâq,[9] en er zijn meer van dergelijke verhalen.

Ook met Baal loopt het slecht af. In deel VI, ‘Return to Jahilia’ is Mahound inmiddels heer en meester geworden. In Jahilia, stad van zand, is het nieuwe geloof ingevoerd met zijn obsessie met water, rituele wassing en reinheid. Het nieuwe geloof wordt ‘Submission’ genoemd, ‘Overgave’: de letterlijke betekenis van het woord Islâm. De afgodsbeelden in Jahilia zijn verdwenen. Abu Simbel en Hind conformeren zich onwillig. Salman de Pers, zoals al gezegd, is skeptisch geworden over de openbaringen van Mahound, die soms ál te gunstig uitvallen voor de profeet. Salman droomt dat hij Gibreel, of misschien de Satan is en besluit zelf voor aartsengel te spelen: als secretaris van Mahound, belast met het opschrijven van de geopenbaarde tekst, brengt hij opzettelijk veranderingen aan, die door Mahound niet worden opgemerkt.

Dit verhaal is gebaseerd op de moslim-traditie, zij het dat daar niet Salman, maar een ander de klerk van Mohammed is. In Rushdie's boek moet Salman onderduiken als hij te ver is gegaan. Hij wordt gegrepen, wordt ter dood veroordeeld, roept de geloofsbelijdenis, ‘Er is geen god behalve Allah!’, maar Mahound antwoordt: ‘Your blasphemy, Salman, can't be forgiven’. Salman ontdoet zich van zijn laatste restje waardigheid, smeekt om vergeving, en wordt tenslotte gespaard als hij de dichter Baal de ware vijand van Mahound noemt. Hij verraadt Baal, met wie hij samen ondergedoken was. Maar Baal wordt voorlopig niet gevonden. Hij verschuilt zich in het bordeel van Jahilia, Hijab genoemd, een woord dat men kan vertalen als ‘gordijn’, ‘sluier’, of ‘hoofddoek’, want het is de term die in de Islam wordt gebruikt als het gaat om sluiers, hoofddoekjes, of andere wijzen om vrouwen te bedekken. Het bordeel wordt gedoogd door Mahound in een overgangsperiode. De prostituées in het bordeel doen net alsof ze de twaalf vrouwen van Mahound zijn, dit op Baals aanraden, omdat de klanten extra opgewonden raken van het idee. De namen worden verderop in het boek opgesomd: ‘Ayesha, Hafsah, Ramlah, Sawdah, Zainab, Zainab, Maimunah, Safia, Juwairiyah, Umm Salamah the Makhzumite, Rehana the Jew, and the beautiful Mary the Copt’ - het zijn de traditioneel bekende namen. Een van de twaalf speelt voor een overleden vrouw van Mahound, voor de necrofielen onder de klanten. De klandizie groeit met driehonderd procent. Baal leidt een uitputtend maar genotvol leven omdat de twaalf hoeren met alle geweld met hem willen trouwen. Het is vooral deze passage, die geen pendant heeft in de moslim-overlevering, die de steen des aanstoots is voor veel moslims.

Wraak

Twee jaar later wordt Baal herkend door een klant: het is Salman de Pers, die als klerk werkt en heeft gespaard voor de terugkeer naar zijn vaderland; hij vertrekt de dag daarna. Weer een dag later is de overgangsperiode voorbij: het bordeel wordt gesloten op last van Mahound. De hoeren worden gearresteerd en veroordeeld tot steniging vanwege hun ontuchtig gedrag. Baal maakt zich bekend en vertelt het

verhaal van het rollenspel in het bordeel, tot groot vermaak van de bevolking van Jahilia. Als hij wordt weggesleept om onthoofd te worden, roept hij: ‘Whores and writers, Mahound. We are the people you can't forgive.’ Salman, die teruggaat naar zijn ‘wortels’, en Baal, met wie het slecht afloopt, zijn net als Chamcha en Gibreel tot op zekere hoogte twee aspecten van de auteur Salman Rushdie.

Mahound is overigens niet de uiteindelijke winnaar. Vlak voordat hij sterft na een korte ziekte, met zijn hoofd vol hoofdpijn op de schoot van zijn geliefde Ayesha, net zoals de moslim-traditie vertelt over Mohammed, hoort hij de stem van Al-Lat, de godin die hij bestreden had, en die hem zegt dat zijn ziekte door haar, als wraak, is veroorzaakt. Maar zijn laatste woorden zijn: ‘Still, I thank Thee, Al-Lat, for this gift.’

Wat is het geschenk waarvoor Mahound dankbaar is? Het is niet geheel duidelijk. Er

wordt gesuggereerd dat de wraak van Al-Lat in feite de wraak is van Abu Simbels vrouw Hind, de eeuwig-jeugdige onverzoenlijke tegenstander van Mahound die de tempel van Al-Lat beheerde. Het lijkt op een herhaling van een eerder beschreven episode uit het leven van Mahound, als hij met hevige hoofdpijn ontwaakt in de kamer van Hind, die de toen nog vervolgde profeet onderdak heeft gegeven, en misschien nog zelfs iets meer. Mahound is misschien dankbaar voor het feit dat hij door Hind of Al-Lat verleid is.

Worsteling

Al deze dingen, deze ‘satanische versies’, worden gedroomd door Gibreel Farishta, die als kind al blasfemische fantasieën had over de profeet van de Islam. Het is de droom die verantwoordelijk is voor de verdraaiingen. Mohammeds naam is ‘a dream-name, changed by vision’; hij heet hier niet Mohammed maar ‘has adopted, instead the demon-tag the farangis hung around his neck’, de naam die de Franken in de middeleeuwen aan Mohammed hadden gegeven, de middeleeuwse boeman, synoniem van de duivel: Mahound.

Dat Gibreel het verhaal droomt wordt nadrukkelijk en herhaaldelijk gezegd. Hijzelf is de dromer en deel van het gedroomde, want hij is een handelende persoon in zijn droom, de aartsengel die worstelt met de profeet, zoals Jakob met de engel. Gibreels *point of view* is nu eens dat van de camera, dan weer dat van de kijker. Hij worstelt met Mahound, maar ook met zichzelf, met zijn rol, want hij is in feite alleen maar een acteur die zijn rol speelt. Als hij de worsteling met Mahound wint, is het de onderliggende, Mahound, die Gibreels mond opent en de stem produceert.

Postmodern

Dit was het verhaal van Mahound, de droom die voor het thema van dit essay het belangrijkste deel van het boek vormt. Als ik het boek in zijn geheel recht zou willen doen, dan zou ik ook de andere dromen uitvoerig moeten analyseren: de korte droom over de Khomeini-achtige imam en zijn strijd tegen de keizerin Ayesha die een apokalyptisch einde heeft; de droom van het vlindermeisje Ayesha en haar pelgrimstocht met haar volgelingen door India naar zee, op weg naar Mekka, een soort kruising tussen Kinderkruistocht en de suïcidale collectieve trek van de lemming. Net als het verhaal van Jahilia wordt ook deze droom later in India als film geproduceerd; de rol van Ayesha, slechts gekleed in talloze vlinders, wordt gespeeld door de filmster Pimple Billimoria. Er is bovendien nog een soort Zuidamerikaanse droom. En dan is er het hoofdverhaal, over Gibreel en Saladin, met zijn overvloedige thematiek: immigratie, jaloezie tussen man en vrouw, rassenrellen, schizofrenie, wedergeboorte, het sterfbed van een vader, film en fictie, goed versus kwaad, geloof tegenover ongeloof, intertextualiteit, etcetera. In zijn complexiteit lijkt het boek in zekere zin op de Koran, zegt Malise Ruthven: *The Satanic Verses* ‘seems in ways to mirror the Muslim scripture. Like *The Thousand and One Nights*, it is a kind of

“anti-Qur'an” which challenges the original by substituting for the latter's absolutist certainties a theology of doubt.’[10.] Ik ben het daarmee wel eens, zij het dat de uitdrukkingen ‘anti-Qur'an’ en ‘challenge’ te veel suggereren dat het boek allereerst een bewuste provocatie en een aanval op de Koran is.

“In zijn complexiteit lijkt het boek in zekere zin op de Koran.”

De arabist-publicist Robert Irwin spreekt over een 'apparent lack of structure', een schijnbaar gebrek aan structuur, en 'the absence of a more formal structure', de afwezigheid van een meer formele structuur van het boek.[11.] Maar men zou net zo goed kunnen zeggen dat het boek een overmaat aan structuur heeft; het is een typisch postmodern geheel van interne en externe verwijzingen, een soms vermoeiend spel met fictie en werkelijkheid. 'It was so it was not in a time long forgot' staat er tegen het einde van het boek; het Arabische origineel staat erbij: 'Kan ma kan / Fi qadim azzaman'. Het is het Arabische equivalent van ons 'Er was eens, lang geleden'; en het aardige is dat het letterlijk betekent, of lijkt te betekenen: 'Er was eens Er was eens niet'. De lezer, zo besluit Irwin zijn bespreking, 'zal wellicht uitgeput raken, maar hij loopt geen moment gevaar om verveeld te worden. In *The Satanic Verses* heeft Rushdie een fictioneel universum geschapen waarvan het middelpunt overal is, en de omtrek nergens.' Het boek is dan ook een onuitputtelijke mijn voor verdere studie, maar ook een bron van veel leesplezier, voor de volhouder.

Eindnoten:

1. Voor dit essay is de oorspronkelijke, Engelse tekst gebruikt (London, 1988).
2. Engelse vertaling door Alfred Guillaume, *The Life of Muhammad*, Oxford, 1955.
3. Robert Irwin, in *The Times Literary Supplement*, 30 September 1988.
4. *De Koran*, uit het Arabisch vertaald door J.H. Kramers, bewerkt door Asad Jaber en Johannes J.G. Jansen, Amsterdam, 1992, p. 448.
5. *De Koran*, een weergave van de betekenis van de Arabische tekst in het Nederlands door Fred Leemhuis, Houten, 1989, p. 360.
6. *Koran* (Kramers/Jaber/Jansen), p. 448.
7. al-Tabarî, *Târîkh*, Cairo, z.j.-1969, ii, 337-39, idem, *Tafsîr*, Bûlâq, AH 1328, xvii, 131-32.
8. *Koran* (Leemhuis), p. 230.
9. Ibn Is'hâq, *The Life of Muhammad*, pp. 364-8.
10. Malise Ruthven, *A Satanic Affair: Salman Rushdie and the rage of Islam*, London, 1990, p. 29.; cf. Rudolf Bader, '*The Satanic Verses*: an Intercultural Experiment by Salman Rushdie', *The International Fiction Reader* 19:2 (1992) 65-75, zie p. 72.
11. Zie noot 3.

Nico van der Sijde

Lichtheid, spel en dromerig verlangen

Over Marco Polo en De onzichtbare steden van Italo Calvino

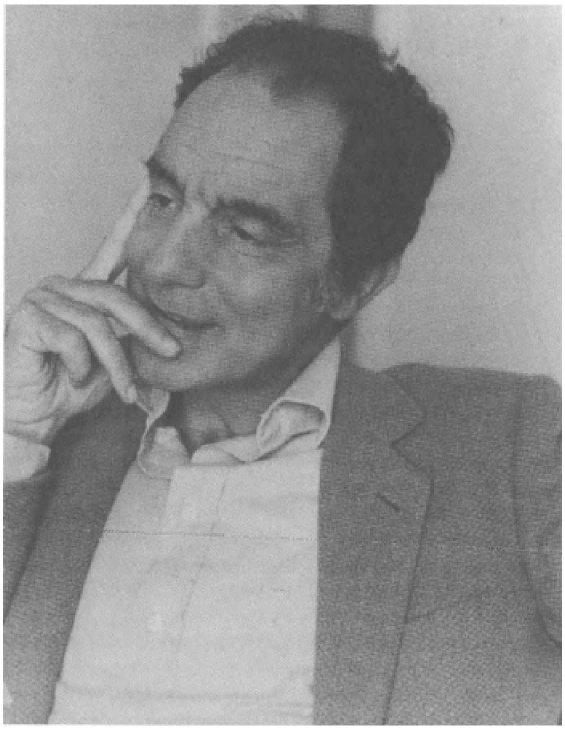
In *De onzichtbare steden* van de Italiaanse auteur Italo Calvino (1923-1985) herschrijft deze op een vrije, speelse en poëtische wijze de befaamde reisverhalen van de Venetiaanse wereldreiziger Marco Polo (1254-1324; *Il millione*, 1298-1299). Calvino's ‘herdichting’ is zeer vrij: waar de reisverhalen van Polo gaan over werkelijke, waarheidsgetrouw beschreven steden, daar schrijft Calvino over onzichtbare en gedroomde steden. De ‘echte’ Polo zegt weinig tot niets over zijn verhouding tot de Kublai Kan, terwijl deze bij Calvino juist centraal staat.

Net als Polo beschrijft Calvino een ontdekkingsreis, maar zijn ontdekkingsreis is er een van de fantasie en de verbeelding. In Calvino's boek leert de Kan dankzij Polo zijn eigen onmetelijke rijk pas echt kennen; niet omdat de verhalen van Marco Polo waarheidsgetrouw zijn, maar omdat zij de fantasie prikkelen.

Eigenlijk maakt Calvino vooral gebruik van zaken waarover Polo *niet* vertelt, zoals de raadselachtige band tussen de oude Kan en de nog jonge Polo, en de absolute verbazing die deze gevoeld moet hebben bij het zien van al die zo vreemde steden. Calvino schrijft over wat in Polo's reisverhalen onzichtbaar blijft, maar de fantasie prikkelt door de suggestie die ervan uitgaat: onzichtbare utopieën, utopieën van lichtheid, gevormd door spel en dromerig verlangen.

Wirwar van straten

D*e onzichtbare steden* is onconventioneel van opbouw. Het bestaat uit een reeks korte en hoogst suggestieve beschrijvingen van fictieve steden, afgewisseld door enkele poëtische dialogen tussen de oude keizer van een rottend rijk en een jeugdige vreemdeling. Die jeugdige vreemdeling is natuurlijk Marco Polo.


Italo Calvino (foto: Jerry Bauer)

Dit ongewone boek heeft ook geen strakke verhaallijn; je zou het kunnen vergelijken met een stad, waarin een bonte wirwar van straten en zijstraatjes waar je op vele verschillende

manieren door kunt lopen. Maar het is daarbij wel heel nuttig de stadsarchitect te kennen en diens drijfveren te begrijpen.

De beginner

Italo Calvino werd en wordt als schrijver bewonderd maar ook fel bekritiseerd. Zijn originaliteit staat echter buiten kijf. Zo heeft hij bijvoorbeeld een trilogie geschreven, *Onze voorouders*, waarin een verhaal voorkomt over een burggraaf die door een kanon in tweeën wordt geschoten, waarna de twee helften gewoon blijven doorleven. Een tweede verhaal gaat over een ridder die niet bestaat. Deze ridder is niets méér dan een leeg harnas, maar ook al is het harnas leeg en bestaat de ridder niet, toch is hij verreweg de beste soldaat van het leger.

Het mooiste verhaal in deze trilogie vind ik ‘De baron in de bomen’. Een baron klimt op jonge leeftijd in de bomen, en vertikt het verder zijn leven lang om uit die bomen te komen. Niet dat hij de maatschappij ontvlucht, integendeel zelfs, maar vanuit die bomen meent de eigenzinnige Cosimo een beter perspectief te hebben op de wereld waarin hij leeft. Hij ziet de dingen *anders* dan de mensen op de grond, en juist die verandering van perspectief rechtvaardigt Cosimo's keuze om in de bomen te klimmen, èn er te blijven.

Een ander perspectief, dat is waar het Calvino om gaat in veel van zijn romans. De Nederlandse schrijver Bernlef zei ooit over Calvino dat deze streefde naar de houding van een *beginner.* Hij wil de wereld bekijken met de ogen van een beginner, alsof hij hem voor het eerst ziet, met de speelse, onbevangen creativiteit van een kind.

Onze blik op de wereld kenmerkt zich door een zekere gewenning, de personages van Calvino pogen uit alle macht die gewenning en afstomping tegen te gaan. Zo is er Marcovaldo (uit het recent vertaalde *Marcovaldo, of de seizoenen van de stad*), een slecht betaalde arbeider die woont in een troosteloze industriestad vol grijs beton, stank en rook. Maar Marcovaldo, de tragikomische, Buster Keatonachtige Marcovaldo, verdedigt zich tegen deze zware grauwheid door te dromen en te kijken als een kind. Want als een kind zo blij is hij wanneer in een spleet in het beton een miniem paddestoeltje groeit, of wanneer de sneeuw de stad overdekt (wat immers vele nieuwe frisse perspectieven biedt en vele mogelijkheden om te spelen). Als een kind zo blij is hij ook wanneer zeepbellen even, heel even maar, de walgelijke schoorsteenrook verdringen. Marcovaldo is voor dit soort onverwachte perspectieven ook zeer gevoelig omdat hij er gretig naar zoekt, zo gretig als een kind zoekt naar mogelijkheden om te spelen en spelend te leren.

> ***‘Een ander perspectief, dat is waar het Calvino om gaat in veel van zijn romans’***

Calvino's meest sympathieke personage vind ik echter de eveneens kinderlijk onschuldige mijnheer Palomar (uit *Palomar*). Dit is iemand die graag met volstrekt onbevangen blik zou willen kunnen kijken naar, bijvoorbeeld, sterren, giraffen in de dierentuin, of zelfs stukken worst in de supermarkt. Hij wil niet kijken zoals iedereen

kijkt of de woorden gebruiken die iedereen gebruikt. Nee, hij probeert zijn eigen afgestompte ogen (die ook onze ogen zijn!) opnieuw te leren kijken. Hij wil de wereld zien alsof hij hem voor het eerst ziet, alsof hij hem zojuist heeft ontdekt. Dus bekijkt hij de hemellichamen ook niet met een telescoop, want dat is hem veel te gemakkelijk en routineus. Neen, hij wil hen ervaren met het blote oog, zoals 'zeevaarders in de oudheid en ronddwalende herders'. Palomar staat open voor alles, voor elke verrassing: 'De blik van

mijnheer Palomar blijft waakzaam, beschikbaar, verstoken van elke zekerheid'. Het is de blik van de beginner die, juist omdat ze van elke zekerheid verstoken is, maximaal ontvankelijk is voor frisse, verrassende perspectieven.

De jonge vreemdeling

Palomar wil kijken met de blik van oude zeevaarders. Dàt waren nog eens beginners! Zoals ook Marco Polo natuurlijk een beginner was, voor wie alles in het rijk van Kan Kublai (dat immers nog nauwelijks door Europeanen was bezocht) nieuw is. Bovendien was Polo heel jong; hij was 17 toen hij de Kan voor het eerst zag. In *De onzichtbare steden* wordt hij steevast 'de jonge vreemdeling' genoemd.

Ook door zijn leeftijd was hij dus een beginner, nog niet definitief gevormd, en openstaand voor nieuwe indrukken en voor verandering. Opmerkelijk is ook dat hij niet veel opleiding had genoten, en bijvoorbeeld van de overgeleverde aardrijkskunde weinig wist. Hij moest zelf, al reizend, het gebied van de Kan in kaart brengen, en corrigeerde, niet gehinderd door enige kennis, en zonder dit zelf te weten, de bestaande landkaarten. Is het vreemd dat Calvino, die streeft naar de houding van de beginner, werd geïnspireerd door Marco Polo, jeugdig ontdekker van nieuwe gebieden? Is het vreemd dat deze jongeling, omdat hij jong is en een vreemdeling, van zoveel waarde is voor de oude en vermoeide Kublai?

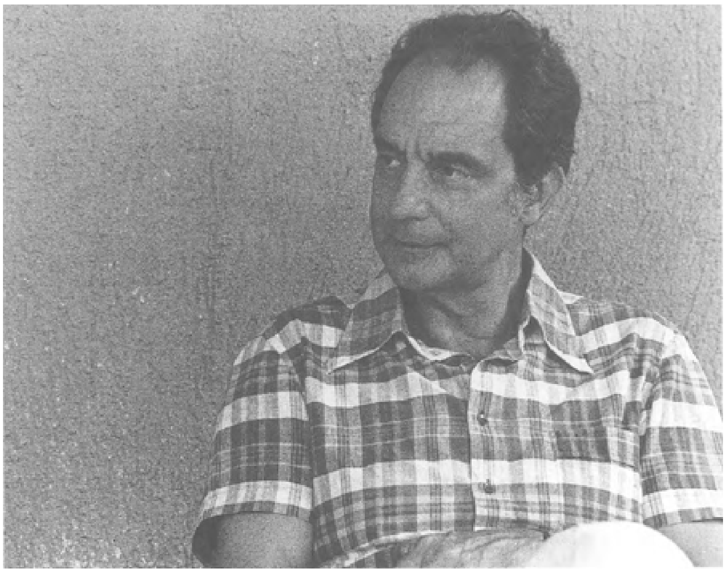
> ***'Is het vreemd dat Calvino, die streeft naar de houding van de beginner, werd geïnspireerd door Marco Polo, jeugdig ontdekker van nieuwe gebieden?'***

In *De onzichtbare steden* vinden Marco Polo en de Kan een nieuwe taal uit. Polo spreekt aanvankelijk de taal van de Kan niet, en beeldt zijn verhalen uit door voorwerpen in een bepaalde volgorde te presenteren, schaakstukken te verschuiven, en door pantomimes op te voeren. Ook als Marco Polo de taal geleerd heeft blijven zij converseren met deze pantomimes, met hun nieuwe taal die zij hebben moeten improviseren. Het is een rijker, beeldender, suggestiever en veelzeggender taal: de geïmproviseerde tekens zijn - in tegenstelling tot het alledaagse taalgebruik - nog niet versleten.

Iets dergelijks komt ook voor in een andere roman van Calvino, *Het kasteel van de kruisende levenspaden.* In die roman hebben de personages hun spraakvermogen verloren, maar willen toch hun levensverhaal vertellen. Dit doen ze door speelkaarten in een bepaalde volgorde te leggen. De volgorde van de kaarten suggereert een verhaal. Soms begeleiden zij het kaartspel met grimassen en gebaren. Zij voeren dus, net als Polo, een geïmproviseerde pantomime op met hulpstukken. Hier is ook nadrukkelijk sprake van *spel*: in *Het kasteel* is dat het kaartspel, terwijl in *De onzichtbare steden* Marco Polo al schaakstukken verschuivend vertelt. Een spel spelend waarvan zij al doende de regels bedenken, ontwikkelen Polo en de Kan hun eigen taal. Soms hebben zij zelfs genoeg aan telepathie, aan een contact dat puur geestelijk is en geheel zonder woorden. En juist dit afzien van het gebruik van de gewone taal is voor Polo en de Kan hèt middel om tot nieuwe inzichten te komen.

Al dit speelse gedoe met pantomimes, speel-

kaarten en schaakstukken, arbeiders die paddestoelen of zeepbellen zoeken, baronnen die in bomen klimmen: is dat allemaal niet wat al te speels en wereldvreemd? Volgens critici van Calvino is het allemaal vreselijk wereldvreemd en escapistisch. Bewonderaars menen dat hier sprake is van een eigenzinnig en origineel engagement, dat alles te maken heeft met *lichtheid*, ingezet als wapen tegen zwaarte.



Italo Calvino (foto: Domenico Ciociola)

Lichtheid

Over het begrip lichtheid heeft Calvino een beroemd essay geschreven, dat is opgenomen in de na zijn dood verschenen bundel *Zes memo's voor het volgende millennium.* Het gaat in dit essay ook over zwaarte. Zwaarte is de verstarring en verstening, het geheel van persoonlijke en maatschappelijke inperkingen dat ons meer en meer verstikt. De westerse wereld is uiterst zwaar in zijn eenvormigheid; het lijkt wel (zo treurt Calvino) alsof onze wereld getroffen is door de blik van de Medusa, het mythische monster dat iedereen die het in de ogen keek, deed verstenen. Maar de mythe van de Medusa vertelt ook hoe de Medusa overwonnen werd. Perseus bestreed het monster, terwijl hij het niet rechtstreeks aankeek, maar via een spiegelend schild.

Calvino herkent in Perseus de lichtheid: juist door het monster indirect te bekijken vond hij immers een perspectief, een manier om naar het monster te kijken zonder versteend te worden. Lichtheid is die keuze van het

verrassende, indirecte perspectief dat verstarring vermijdt. Zwaar is wat versteend is, vast ligt, en niets nieuws meer toelaat. Tegenover de zwaarte van de eenvormigheid die niet meer verandert, staat de lichtheid van het veranderlijke, van het zich vernieuwende, altijd frisse. Licht is wie altijd weer opnieuw begint. Onze wereld is zwaar: structuren zijn gefixeerd, hiërarchieën ondoorzichtig, standpunten onbeweeglijk. Alles lijkt wel van beton te zijn gemaakt. De dichter, diens verbeeldingskracht, is licht, en licht is ook het spelend kind. Calvino wijst met nadruk op alle elfjes, feeën, en prinsen op vliegende tapijten, die onze sprookjes bevolken. Tonen deze sprookjes daarmee niet een diepe behoefte aan lichtheid?

Nieuwe werelden dromen

In Ransmayrs *Die letzte Welt* is de altijd aan zichzelf gelijk blijvende hiërarchie van keizer Augustus zwaar, de verbeeldingskracht van Ovidius daarentegen is licht. Ovidius schrijft immers over de metamorfose; bij hem is zelfs een blok steen veranderlijk. Zwaar is de maliënkolder van starre opinies, de uiterste eenvormigheid van het wereldbeeld die ons door de media wordt opgedrongen. Maar licht is degene die met fantasie en verbeeldingskracht over eenvormigheid schrijft. Uiterst licht zijn ook de kinderlijke personages die Cortázar verzon: de cronopio's. Khomeiny is zwaar, Rushdie is licht. Zwaar zijn Lubbers, Rottenberg, Clinton, Karadzic... maar licht is Calvino. En ook de droom is licht, want vrij. In onze dromen hoeven wij ons niet te laten storen door de zwaarte van ons wakend bestaan en hoeven wij ons niets van de dagelijkse werkelijkheid aan te trekken; wij kunnen steeds geheel nieuwe werelden dromen.

In de Griekse mythologie is de Pegasus, het gevleugelde paard, het symbool van de dichters. Voor Leopardi, Ariosto, en ook voor Calvino, is de maan (dat zwevende, zwak schijnende hemellichaam boven ons) het symbool voor het dichterschap. Cosimo, de baron die in de bomen klimt, kijkt vanuit die hoogte anders, lichter, naar de wereld. Marcovaldo ziet in een barst in het zware beton een spoor van lichtheid: een paddestoel. Palomar ontdoet zijn blik van gewicht, dat wil zeggen van alle beperkingen die hem door gewenning en onze eenvormige cultuur zijn opgelegd, en kijkt met de lichtheid van de eeuwige beginner. De werkelijkheid van alledag is voor Calvino zwaar, want grijs, onbeweeglijk en doods. Alles is te monolithisch, te gewichtig en te star in onze geïndustrialiseerde wereld. Het is aan de schrijver om, met de lichtheid van de verbeelding, perspectieven te bieden die onze versteende en afgestompte blik verfrissen. Hij moet frisse, lichte woorden zoeken: geen woorden die de dingen vastleggen en definiëren, maar dromende woorden, woorden die verbeelden.

Speelse verzinsels

De functie van de jonge vreemdeling Marco Polo in *De onzichtbare steden* is precies deze: hij biedt de oude, vermoeide Kan met zijn verbeeldingskracht nieuwe

perspectieven die de blik van de Kan minder zwaar maken. De eerste zin van het boek luidt:

> ***'Khomeiny is zwaar, Rushdie is licht. Zwaar zijn Lubbers, Rottenberg, Clinton, Karadzic... maar licht is Calvino.'***

> Het is niet gezegd dat Kublai Kan alles gelooft wat Marco Polo zegt als hij hem de steden beschrijft die hij op zijn onderzoe-

kingstochten heeft bezocht, maar de keizer der Tartaren blijft zeker met meer nieuwsgierigheid en aandacht naar de jonge Venetiaan luisteren, dan naar enige andere bode of verkenner.

'Wij zijn zo gewend aan de stad dat wij haar niet meer zien; daarom moeten wij opnieuw kijken, en opnieuw vragen: "Wat is een stad?"'

Of de Kan gelooft in het werkelijke bestaan van de steden of niet doet er niet toe, zeker voor hemzelf niet; het gaat hem om de stimulerende perspectieven die worden geboden. In *De onzichtbare steden* worden de steden overduidelijk als speelse verzinsels gepresenteerd. Steden die geheel uit waterbuizen bestaan (waar waternimfen nieuwe mogelijkheden tot spel en genot kunnen onderzoeken); steden bevolkt door chimaera's, griffioenen, geesten, nimfen en sprekende doden. Bovendien wemelt het in Calvino's boek van de opzettelijke anachronismen: midden in het middeleeuwse rijk van de Kan worden ansichtkaarten verkocht, rijden vrachtwagens rond, zijn er vliegvelden. Kortom: we moeten de Kan gelijk geven als hij de door Calvino verzonnen Polo niet helemaal gelooft.

De onzichtbare steden zijn *verbeelde* steden, steden van de geest; letterlijke beschrijvingen van bestaande steden zouden ook te zwaar zijn, te zeer gebonden aan onze zo immobiele werkelijkheid.

De korte hoofdstukjes over deze verzonnen steden zijn zoals gezegd ook heel abstract, in die zin dat er veel meer wordt *gesuggereerd* dan *getoond.* De steden worden niet expliciet gemaakt (niet beschreven of getoond), maar impliciet gehouden. De Kan waardeert deze open, impliciete en suggestieve schetsen; hij houdt van 'de ruimte die er omheen bleef hangen, een leegte, niet opgevuld met woorden'. Juist omdat er zoveel open wordt gelaten krijgt de verbeelding van de Kan de ruimte. Ook dat is een vorm van lichtheid.

De stad en het verlangen

Ik zal nu de vraag stellen van een beginner, van een kind bijna. Een vraag die een grote rol speelt in *De onzichtbare steden.* De vraag luidt: 'Wat is een stad?' We moeten, om deze vraag tot ons door te laten dringen, even af van de gedachte dat we wel weten wat een stad is omdat wij er in leven. We moeten, suggereert Calvino, afstand nemen van onze leefomgeving. Wij zijn zo gewend aan de stad dat wij haar niet meer zien; daarom moeten wij opnieuw kijken, en opnieuw vragen: 'Wat is een stad?'

Voor Plato en Augustinus stond de stad model voor de beschaving in het algemeen: wanneer zij spraken over de ideale maatschappij dan werd die beschreven als de ideale stad. Zij ontwierpen op papier een ideaalmodel, een utopische samenlevingsvorm waarbinnen iedereen zich zo gelukkig en harmonieus mogelijk zou kunnen ontplooien. Hun steden waren mentale steden, dromen van harmonie. Ten tijde van Marco Polo was een stad iets anders dan vandaag de dag. De grote Italiaanse steden waren staten, samenlevingen die zich onderscheidden van iedere andere stadstaat. Genua was anders dan Venetië, Venetië anders dan Florence of

Pisa. De eenvormigheid van de volgepropte metropool bestond nog niet. Treffend in het reisboek van Polo (overigens opgetekend door ghost-writer Rustichello da Pisa, auteur van avonturenromans) is tevens de grote pluraliteit in het rijk van de Kan. Marco Polo zag een grote verscheidenheid van godsdiensten, en beschreef

hoezeer de leefgewoonten per stad verschilden. Het is deze pluraliteit die Calvino uit *Il millione* heeft overgenomen, en uitgewerkt. Want zwaar is de regel die alles vastlegt, licht daarentegen de uitzondering die iedere algemeenheid doorbreekt.

Een uitspraak van de Canadese criticus Northrop Frye die door Calvino meerdere malen met instemming is aangehaald, luidt: ‘Civilization is not merely an imitation of nature, but the process of making a total human form out of nature, and it is impelled by (...) desire’. Beschaving (lees: de stad) komt voort uit het verlangen naar een totale, harmonische, ideale vorm. Dit verlangen is niet een simpele behoefte als honger. Want honger kunnen wij stillen door te eten. Maar het verlangen naar een ideaal, naar de harmonische menselijke vorm die wij aan de natuur zouden willen geven, is uiteindelijk nooit helemaal te bevredigen. In de steden die wij bewonen, de werkelijke en zichtbare steden, wordt dit verlangen al helemaal niet bevredigd. Calvino treurt hevig omdat onze metropolen vormloos zijn, en dus geen enkele harmonische menselijke vorm belichamen. De meest welgevormde steden zijn voor hem daarom de steden van de onzichtbare steden van de verbeelding.

Erotisch verlangen

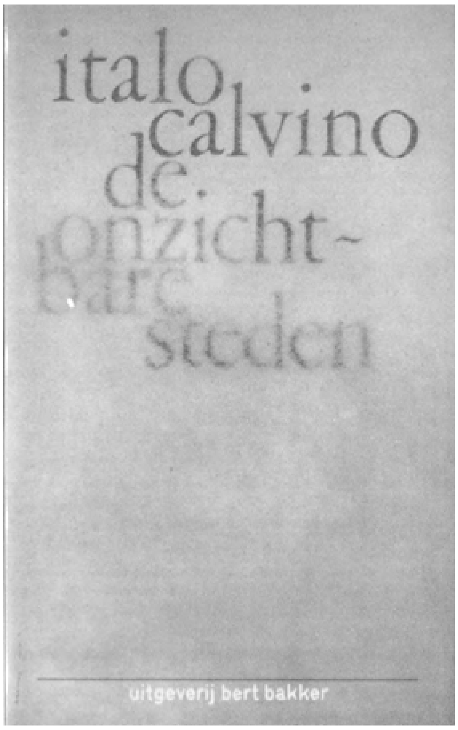
Aan iedere stad ligt volgens Calvino een gedroomde stad ten grondslag. Allemaal dromen wij ook dat er meer is dan de werkelijke en zichtbare stad alleen. Literatuur herinnert ons aan dit gedroomde verlangen. De functie van literatuur is het doen nadenken, in de vorm van een hypothese, over het doel van onze verrichtingen. Literatuur droomt en helpt ons dromen. In de routine van alledag zijn onze dromen door het gewicht van praktische zaken verdrongen, maar literatuur geeft ons de lichtheid terug.

In *De onzichtbare steden* is de stad Dorothea de eerste in de reeks ‘De steden en het verlangen’. De naam van de stad is een vrouwennaam, zoals van alle onzichtbare steden; het verlangen naar de ideale stad, suggereert Calvino, is een erotisch verlangen, even sterk als het verlangen naar liefde. De beschrijving van Dorothea begint, net als de stadsbeschrijvingen in *Il millione*, met een gortdroge opsomming van gebouwen en handelswaren. Maar, anders dan in het reisboek van Polo, is deze opsomming voor Calvino niet het wezenlijke. Wezenlijk is het verhaal van de kameeldrijver, die Dorothea zag, en door Dorothea verrijkt weer naar zijn woestijn terugkeerde. ‘Voordien kende ik slechts de woestijn en de karavaanroutes,’ zegt de kameeldrijver. Hij keert terug naar de woestijn, ‘maar nu weet ik dat dit slechts één van de vele wegen is die op die morgen voor mij openlagen’. De stad biedt nieuwe gezichtspunten en gelegenheid tot dromen; de kameeldrijver heeft wegen gezien die hij niet kende, en dat reeds is voor hem verrijkend genoeg.

> ***‘Literatuur droomt en helpt ons dromen. In de routine van alledag zijn onze dromen door het gewicht van praktische zaken verdrongen, maar literatuur geeft ons de lichtheid terug.’***

Gedroomde stad

De derde stad in de reeks 'De steden en het verlangen', is zelf een droom: een zeeman ziet in de nevel de vage omtrek van dadelpalmen, oases, gesluierde vrouwen. Hij ziet de woestijnstad waar hij zou willen leven, de kameel waarop hij andere reizen zou willen maken dan de inmiddels vervelend geworden zeereizen. De kameeldrijver daarentegen ontdekt in de vage contouren juist een schip, dat hem weg zou kunnen voeren van de woestijn.



De stad is voor beiden een gedroomde fantasie, die hen verlost uit de zwaarte waarin zij gevangen zitten. Deze dromen zijn heel verschillend van elkaar, want zeer individueel. Voor de één is de stad een kameel, voor de ander een schip, maar voor beiden is het een vervoermiddel; juist deze gedroomde stad brengt hen naar streken die niet de zwaarte hebben van hun eigen bestaan.

De stad is in essentie verlangen en droom, zegt Calvino. En iedereen heeft het recht zijn eigen individuele utopie te dromen; de zeeman zijn woestijn, de kameeldrijver zijn schip. Vooral de reiziger is in staat de stad als utopie te zien.

De bewoners van een stad zelf zien de variatie. Hun blik stompt af, is zwaar geworden. Iedere stad bevat zo zijn eigen potentieel aan gedroomde utopieën. Marcovaldo ziet die reeds in een steelse paddestoel, Palomar heeft genoeg aan een vlucht spreeuwen. Iedere werkelijke, concreet zichtbare stad heeft mogelijkheden en bouwstenen om in de verbeelding een mooiere stad te bouwen.

In zijn essay 'Cities of the mind, urban words' sprak Ihab Hassan over een stad van de geest, verborgen in de uit beton opgetrokken metropool: 'a city *invisible*, imaginary, made of dream and desire, agent of all our transformations'. Een onzichtbare stad, die alleen bestaat uit droom en verlangen... Twee onzichtbare steden: voor de zeeman een kameel, voor de kameeldrijver een schip.

Reis van de verbeelding

Marco Polo zegt in *De onzichtbare steden*: ‘Bij een stad geniet je niet van de zeven of zevenenzeventig wonderen, maar van de antwoorden die ze geeft op een vraag van jou.’ Hierop antwoordt de Kan: ‘Of van de vragen die zij je stelt en waarop ze je verplicht te antwoorden, zoals Thebe bij monde van de sfinx.’ Of Polo: ‘Met steden is het als met dromen: van alles kun je dromen maar ook de meest onverwachte droom is een rebus die een verlangen herbergt, ofwel het omgekeerde ervan, een angst. Steden, net

als dromen, zijn opgebouwd uit verlangens en angsten (...)’.

‘Het verleden van de reiziger verandert met de weg die hij aflegt.’

Een gelukkige stad is voor Calvino vooral een vorm van verbeelding en lichtheid. Polo en de Kan spreken bijvoorbeeld over Lalage, een stad met uiterst fijne torenspitsen waarop de maan kan rusten. ‘De maan heeft uit dankbaarheid de stad Lalage een zeldzamer voorrecht gegeven: te groeien in lichtheid.’ Dat deze stad ‘groeit in lichtheid’ betekent dat zij niet onbeweeglijk en vastgeroest aan zichzelf gelijk blijft, maar veranderlijk is en nieuwe vormen aanneemt. Zoals de stad Zenobia, die behoort tot de ‘steden die door de jaren en de veranderde tijden heen nog steeds vorm blijven geven aan de verlangens.’ Oh, Zenobia, lichte, gelukkige, altijd veranderende stad...

De lichtheid die Calvino zoekt, wordt ook bereikt door de veelheid van verzonnen steden en door de verschillen tussen die steden. Juist die veelheid van perspectieven brengt de geest in beweging:

> In gedachten antwoordde Marco Polo (of Kublai hoorde het antwoord in gedachten) dat, hoe meer hij ronddwaalde in onbekende wijken van verre steden, des te beter hij de andere steden begreep waar hij al door was getrokken om uiteindelijk daar aan te komen, en hij ging de etappes van zijn reizen na, leerde de haven kennen waar hij het anker gelicht had, de vertrouwde plaatsen uit zijn jeugd, de omgeving van zijn huis, en een pleintje in Venetië waar hij als kind overheen rende.

Ook denkt of zegt Polo: ‘Het verleden van de reiziger verandert met de weg die hij aflegt.’ De reiziger verandert steeds omdat hij steeds nieuwe indrukken opdoet die de oude in een ander licht plaatsen. Daarom verandert Venetië (Polo's geboortestad) steeds van gedaante in Polo's hoofd: iedere nieuwe stad biedt gezichtspunten die ook de blik op de oude stad veranderen.

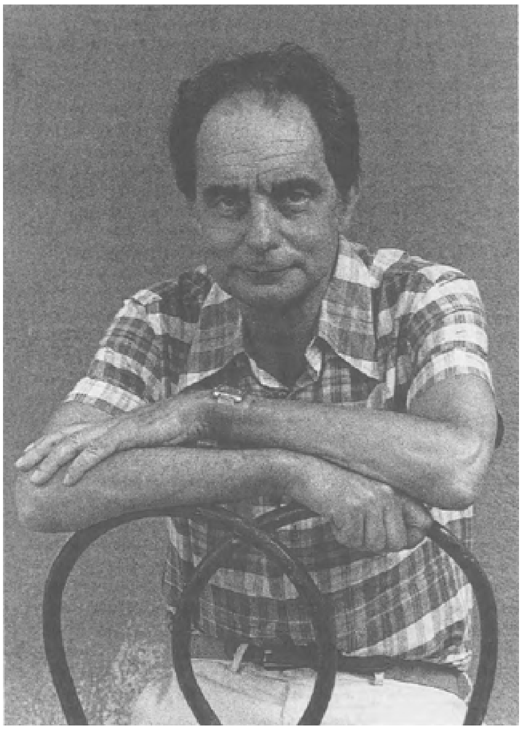
Daarom ook is er een stad die mensen bezoeken om er met vernieuwde herinneringen weer weg te gaan. In Eufemia wisselt men namelijk herinneringen uit, waardoor de eigen herinneringen veranderen. Men vertelt bijvoorbeeld over de eigen ervaringen met zusters, wolven, geliefden en veldslagen en luistert naar wat anderen over deze zaken te vertellen hebben. ‘En je weet,’ zo staat er dan, ‘dat je op de lange reis die je voor de boeg hebt (...) één voor één al je herinneringen op zult roepen, en dat jouw wolf een andere wolf geworden zal zijn, jouw zuster een andere zuster, jouw veldslag andere veldslagen, op de terugreis uit Eufemia, de stad waar herinneringen worden uitgewisseld bij elke zonnewende en elke nachtevening.’ Ziehier wat het reizen de moeite waard maakt, vooral de reis van de verbeelding. Ziehier ook wat het vertellen en het lezen de moeite waard maakt, en, bovenal, wat het *leven* levenswaardig maakt. Een leven dat niet de ruimte geeft aan lichtheid, niet de ruimte biedt aan spelend leren en ludieke zelfvernieuwing, is niet de moeite waard. Zo'n leven is zwaar, immobiel, dood. Maar helaas is er veel zwaarte in onze wereld. Toch ziet Calvino ook niets in literatuur die de zwaarte geheel negeert en alleen uit lichtheid bestaat. Er zit ook zeker een bepaalde pessimistische ondertoon in *De onzichtbare steden.*

Zwaarte en vormloosheid

Om te beginnen kan Kublai Kan niet altijd even goed de lichtheid opbrengen:

> In het leven van keizers is er een moment dat komt na de trots op de uitgestrektheid van de gebieden die wij veroverd hebben, na de melancholie en de opluchting over de wetenschap dat we spoedig geen pogingen meer zullen doen ze te begrijpen.

Hij heeft het gevoel 'dat dit rijk, dat ons het toppunt van alle wonderen had toegeschenen, een lichaam in ontbinding is zonder einde of vorm'. Frappant is dat wordt gesproken van 'wij' en 'ons'; kennelijk worden wij als lezers geacht deze melancholische somberheid te delen.



Italo Calvino (foto: Domenico Ciociola)

Opmerkelijk is ook dat vooral de vormloosheid angst inboezemt. De angst bestaat namelijk dat alles één grote brij is, één grote uniforme massa, zonder verschillen en derhalve zonder vernieuwende perspectieven. Een vormloze massa, die niet meer beweegt, een amorfe klomp steen, getroffen door de blik van de Medusa. Diverse steden die Calvino ons voorstelt (ik denk vooral aan 'De continue steden') lijden sterk aan deze verstikkende zwaarte, hoe licht en abstract de presentatie ervan ook is.

Polo en de Kan spreken ook over niet verzonnen steden zoals Kyoto, Osaka, Los Angeles. Deze steden zijn uitgeput, veranderen niet meer, zijn vormloos geworden. Ze zijn dood en verstikkend.

'Waar de vormen uitgeput raken in hun variaties en zich ontbinden, begint het einde van de steden,' denken Polo en de Kan als ze zich Los Angeles en Kyoto voor de geest halen. Ook spreken zij over steden die lijken op 'een spons, volgezogen met levend materiaal dat niet meer stroomt, een kluwen van heden verleden toekomst die het bestaan blokkeert, verkalkt in de illusie van beweging: dit vind je aan het einde van je reis.' Calvino laat er geen twijfel over bestaan: onze wereld beweegt niet meer, en wat niet meer beweegt is gedoemd te sterven of reeds dood. Ieders

mentale reis houdt ook een keer op, en eindigt in verkalking. Soms lijkt het alsof de Kan dit moment nabij is, in ieder geval lijkt onze wereld zeker getroffen door de verstenende blik van de Medusa. Is er dan echt geen hoop meer? Waar blijft de Perseus die het monster verslaat?

Utopie van fijne stof

Ten dele heeft Calvino inderdaad de hoop opgegeven. In algemene en grootschalige verbeteringen gelooft hij niet. Wel ziet hij mogelijkheden voor kleine verbeteringen, die de zaak iets minder vreselijk maken en die op den duur wellicht een bepaalde mentaliteitsverandering bewerkstelligen. Ook in een ontwerp voor een betere wereld gelooft hij niet. Maar we kunnen een glimp opvangen van een onzichtbare, vluchtige utopie. Hij noemt dit in een essay een 'utopia of fine dust'. Dat is dan iets wat 'must be sought in the folds, in the shadowy places, in the countless involuntary effects that the most calculated system creates without being aware that perhaps its thruth lies right there'. Een utopie van fijne stof is te vinden in de onvoorspelbare en lichte afwijking van de vaste orde; dát is wat Calvino zoekt en ons aanraadt ook te zoeken. Daarin schuilt zijn engagement.

> ***'Deze stad bevat echter óók een gelukkige stad, alleen is deze onzichtbaar voor de bewoners.'***

Wij dienen te zoeken naar wat zich onttrekt aan de zwaarte van de stad *binnen* de stad: naar lichte onzichtbare steden, waarvan de fijne sporen alleen zichtbaar zijn voor wie creatief kijkt, onschuldig als een beginner. Zo zegt Polo soms genoeg te hebben aan een onsamenhangend landschap, of een gesprek tussen twee voorbijgangers, of een twinkeling in de mist. In ieder geval weet hij de Kan te verbijsteren met de vele werelden die hij ontdekt in een simpele houtknoest. Marcovaldo had genoeg had aan een kleine paddestoel. Die minieme afwijking van de orde van de stad was reeds voldoende om mooiere steden te dromen.

Blijheid vrijheid

Calvino laat Marco Polo ook vertellen over 'verborgen steden'. Er is bijvoorbeeld de stad verborgen in Raissa, zelf een zeer ongelukkige stad. Deze stad bevat echter óók een gelukkige stad, alleen is deze onzichtbaar voor de bewoners. Die gelukkige stad is er ieder moment, omdat er altijd wel een kind is dat lacht naar een hond, die blij in een stuk polenta bijt dat een metselaar liet vallen; polenta die een metselaar krijgt van een waardin die blij is aan een blij iemand een bord ragoût te kunnen serveren; ook is er steeds een blije dame die verliefd is op een officier die een blij paard heeft dat gelukkig is omdat het al springend (let op de lichtheid van deze sprong!) een fazant ziet die gelukkig is omdat hij vrijgelaten is door een schilder die blij is die fazant te hebben geschilderd.

Wat al deze mensen en dieren even verbindt, één seconde slechts maar iedere seconde opnieuw, is speelse blijheid verbonden met vrijheid. Door deze blijheid vormen zij even een vederlichte structuur van dromerig verlangen, een gelukkige lichte stad binnen de zware en treurige stad.

Ook een andere onzichtbare stad, verborgen in Marozia, is illustratief. De onzichtbare, gelukkige stad is de stad der zwaluwen. Bestaat er een mooier beeld voor de lichtheid dan de zwaluw? De schilder Corneille zei eens in een interview:

‘Vogels zijn beweging, en blijdschap òm de beweging’. Zwaluwen zijn lichtheid, en blijdschap òm de lichtheid. De zwaluwen, ‘naar elkaar roepend als in een spel’, zijn vrij en licht, want niet gebonden aan starre, van buiten opgelegde bepalingen en normen.

De mens is pas waarlijk en volledig mens wanneer hij speelt, zei Schiller al, en Calvino zegt het hem na. De stad van de spelende zwaluwen toont zich tamelijk steels, namelijk als ‘er zich op de meest onverwachte momenten een spleet opent waardoor een andere

stad te zien is die na een ogenblik alweer verdwenen is'. Kortom, de 'utopie van fijne stof' die bestaat als toevallige lichte verstoring van de verstarde orde.

Geluk en schoonheid

Hoe ontstaat deze stad? Welnu: 'misschien is de blik, het antwoord, het teken van iemand al genoeg, is het genoeg dat iemand iets alleen maar voor zijn plezier doet en dat plezier met iemand anders wil delen: op dat moment veranderen alle ruimten, alle hoogten, alle afstanden, de stad neemt een andere gestalte aan, wordt helder als kristal, doorschijnend als een libelle. Maar alles moet gebeuren als bij toeval (...)'.

Als bij toeval moet de creatieve en beweeglijke geest de andere lichte steden zien die in zijn helse stad zijn verborgen. Zijn verbeeldingskracht geeft hem de mogelijkheid die onzichtbare steden te zien, door een barst in het beton; het beton zelf verdwijnt niet. Maar wel wordt de zwaarte van het beton lichter voor wie weet dat er barsten in zitten. Calvino spoort ons aan te zijn als Polo en de Kan. Als Polo, omdat hij reiziger is in de geest, die met zelfbedachte pantomimes schoonheid en lichtheid schept. Polo's blik moeten wij bewonderen, die zeer ontvankelijk is voor minuscule sporen van geluk. Maar ook de Kan verdient bewondering, wiens oor en geest, hoe geteisterd ook door zwaarmoedigheid, toch ontvankelijk blijven voor de gezichtspunten die Polo biedt.

Zowel Polo als de Kan weten dat zij de hel bewonen, maar zij weten ook wat de enige goede manier is om die hel te bewonen, namelijk: 'zoeken en weten te herkennen wie en wat er, temidden van de hel, geen hel is, dat laten voortduren, er ruimte aan geven.'

Rusteloos, speels, doordrongen van dromerig verlangen zoeken zij de minuscule sporen van geluk en schoonheid, die er steeds als bij toeval voor hen zullen zijn. De zwaarte van deze wereld is ze bekend, maar zij hebben zich er met lichtheid en droom tegen gewapend.

> ***'Maar wel wordt de zwaarte van het beton lichter voor wie weet dat er barsten in zitten.'***

Els Jongeneel
Schrijven als bron van vruchtbaarheid
Over Les Géorgiques van Claude Simon

De Franse romanschrijver en Nobelprijswinnaar (1985) Claude Simon is een schrijver van de aarde. In zijn romans neemt de natuur een belangrijke plaats in, de natuur in haar voor de westerse mens meest elementaire verschijningsvormen: het gras, de bomen, de wind, de zon, de sneeuw, de regen, het zand, de modder, het stof, een zwerm kraaien boven een boomgaard, een libelle boven een waterplas. De meeste romans van Simon dragen dan ook de natuur of de (bevochten) weg door de natuur in hun vaandel: *Le Vent* (1957), *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1987).

In die natuur plaatst Simon de nietige mens, onderworpen aan het verval en ten prooi aan de alles overheersende tijd. De afbrekende en vernietigende macht van de tijd die zich manifesteert in de onverbiddelijke loop van de Geschiedenis ('l'Histoire' - Simon gebruikt bij voorkeur de hoofdletter om het begrip te onderscheiden van het gelijkluidende 'histoire' dat (fictief) verhaal betekent), is het hoofdthema in het oeuvre van Simon. De tijd verpulvert mensen en mensenwerk tot stof. Het hardste marmer van het meest onvergankelijke monument, het meest onbuigzame staal van het meest onverwoestbare bouwwerk is niet bestand tegen de tijd.

In die allesbeheersende stroom van de tijd ziet de mens zich meegevoerd, als een blad in een rivier. De tragiek van de mens is, aldus Simon, dat hij wel het resultaat waarneemt van de inwerking van de tijd op zijn wereld, maar geen grip heeft op de ontwikkelingen zelf. 'Niemand maakt de geschiedenis, men ziet haar niet, evenmin als men het gras ziet groeien', luidt het aan de russische dichter Boris Pasternak ontleende opschrift van de roman *L'Herbe.* Uit dit beperkte zien van de Geschiedenis door de mens, dat Simon als een *a priori* in al zijn romans opvoert, vloeit een gebrekkig kennen van het eigen ik voort. De mens ziet zich vervreemd van zijn eigen geschiedenis. Hij mist de aansluiting met het verleden dat in het niets van de vergetelheid is verzwolgen, hij ziet zich overgeleverd aan het heden dat hij maar ten dele begrijpt en van de toekomst is hem slechts de fatale afloop bekend, het absolute niets van het stof waartoe ook hij zal weerkeren. Deze thematiek van de vervreemding van het individu (van de Geschiedenis, van de maatschappij, van zichzelf) wordt, met verschillende accenten weliswaar, verwoord in het proza van een groep naoorlogse Franse auteurs die onder de benaming 'nouveaux romanciers' bekend staat (Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet, Sarraute - en in de marge, Beckett en Duras).

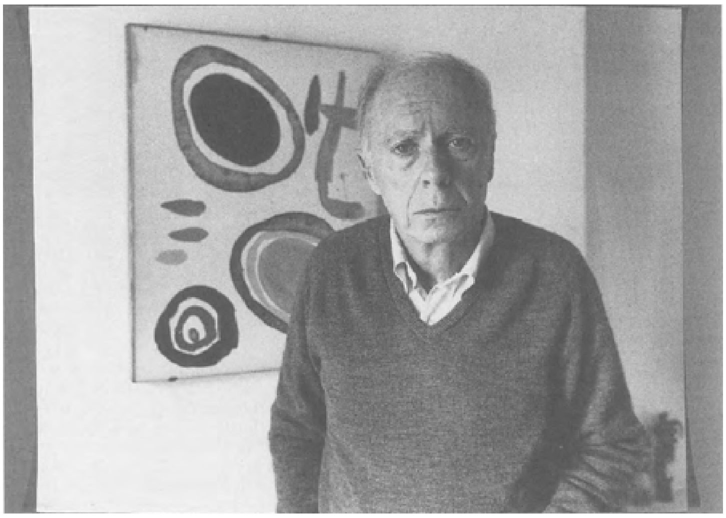
Vervreemding

In tegenstelling tot de literatuur van de existentialisten, die tijdens en vlak na de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk de boventoon voert, en waarin de bewust kiezende, vrije mens in het middelpunt staat, de mens die zijn lot in eigen hand neemt en het stuurt waarheen hij wil, benadrukt de nouveau roman de onmacht en passiviteit van het individu. Door gebrek aan kennis is het individu van zijn omgeving vervreemd geraakt, en speelbal van de tijd geworden. Voor het omgaan met dit gemis wordt

door de nouveau roman de kunst, meer in het bijzonder de literaire tekst, als ordenend principe naar voren geschoven.

In navolging van Proust zetten de nouveaux romanciers stuk voor stuk de tekst in als troef tijdens de zoektocht naar de verloren tijd. Het schrijfproces, het gevecht met de taal die centimeter na centimeter het onbekende en vreemde moet verkennen en in kaart brengen (sinds Foucault is de metafoor van de 'archeologie van de kennis' populair in de Franse literaire kritiek), wordt dan ook in de nouveau roman in de schijnwerpers geplaatst. De lezer

kijkt mee over de schouders van een of meerdere (meestal schrijvende) vertellers, hij wordt geconfronteerd met de tekst in wording. Schrijven, in de nouveau roman, kan worden vergeleken met een verkenningstocht die nooit ophoudt. De tekst ontwikkelt zich gewoonlijk vanuit het verschil van de varianten.



Claude Simon (foto: Jerry Bauer)

De nouveau roman kan worden gekarakteriseerd als 'varianten-literatuur' waarin het unieke model zoek is.[1] In plaats daarvan worden surrogaten aangedragen die het model moeten vervangen. De beschrijving van een object, van een personage of van een handeling, wordt meerdere malen herhaald of gevarieerd. Het verhaal valt uiteen in verschillende versies, als muzikale variaties op een thema. Hieruit resulteert een verhaallijn die onophoudelijk wordt onderbroken. De verteller geeft er blijk van, niet zeker te zijn van zijn zaak. Zijn pogingen om handelingen om te zetten in taal, betrekken de lezer bij het schrijfproces.

In de vervanging van het unieke verhaal door varianten klinkt iets door van het pessimisme van het 'postmoderne tijdperk', dat de mens als onderworpene beschouwt aan de tirannie van de taal. Dit pessimisme is, paradoxaal genoeg, de uiterste consequentie van de beklemtoning, door de nouveau roman, van de tekstuele vorm als unieke therapie in het gevecht dat het individu levert met de vervreemding.

Oorlog

De romans van Simon verwoorden duidelijk deze poëtica. De kunst brengt ordening aan in de verstikkende chaos van de

Geschiedenis en geeft haar betekenis. Ook de kunst is echter onderworpen aan de ontbindende werking van de tijd. Desondanks neemt de auteur in iedere roman opnieuw de uitdaging van het gevecht met de tijd aan. Het aan de laat-19e eeuwse Duitse dichter Rilke ontleende opschrift van de roman *Histoire* (1967) geeft op treffende wijze deze spanning weer, die door het gehele oeuvre van Simon loopt: ‘Wij raken er onder bedolven. Wij ordenen het. Het valt uit elkaar. Wij ordenen het opnieuw en vallen zelf uiteen.’[2.]

> ***‘De kunst brengt ordening aan in de verstikkende chaos van de Geschiedenis en geeft haar betekenis.’***

In *Les Géorgiques* wordt bijzonder duidelijk de ordenende functie van de literaire tektst getekend in het kader van de confrontatie tussen de verteller-schrijver en de Geschiedenis. Evenals in andere romans van Simon komt de ontbindende en vernietigende kracht van de tijd tot uitdrukking in het thema van de oorlog. De absurde oorlog die mensenlevens opslokt en de door de mens aangebrachte orde in het niets van de chaos doet verdwijnen, is exemplarisch voor de macht van de Geschiedenis die de mensheid in haar wurgende greep houdt. De macht van de tijd wordt nog eens extra benadrukt door het cyclische tijdsverloop dat tot uitdrukking komt in de drie intriges waaruit het verhaal is opgebouwd.

In zijn voorafgaand werk past Simon ook vaak montage toe van verschillende verhaalstrengen, waaruit zich dan in de loop van de tekst een totaalbeeld kristalliseert (de familiekroniek is daarbij een dankbaar thema). In *Les Géorgiques* wordt het procédé echter op stringentere wijze toegepast, aangezien de intriges verder in de tijd van elkaar verwijderd zijn dan in andere teksten van Simon. De roman bestaat uit vijf genummerde delen, voorafgegaan door een curieuze beschrijving van een ets die twee atletische, naakte personages toont in een kaal vertrek. Het blijkt het portret te zijn van generaal L.S.M., één van de hoofpersonen uit de roman, in gezelschap van zijn secretaris.

De thematiek die in de beschrijving van de tekening naar voren komt, de tegenstelling tussen de marmeren, versteende pose van de personages en de inkleuring van onderscheiden lichaamsdelen (waaronder de handen en het gezicht) die hun een aanblik van levende personages verleent, verwijst naar de tegenstelling tussen ‘leven/geschiedenis’ en ‘(tekstuele) weergave van de geschiedenis’, het hoofdthema van de roman. Van de vijf delen waaruit de roman is opgebouwd bestaan I, III en V uit gemonteerde, heterogene tekstfragmenten ontleend aan de drie afzonderlijke intriges. De delen II en IV zijn homogeen, zij hebben betrekking op één intrige.

Een smet in het familieregister

In deel I maakt de lezer kennis met Jean-Pierre Lacombe Saint-M., een Frans opperbevelhebber van de artillerie in dienst van de Franse Republiek en later van keizer Napoleon. Tijdens zijn rusteloze expedities door Europa, van het ene slachtveld naar het andere, schrijft hij brieven aan de politieke hoogwaardigheidsbekleders om rekenschap af te leggen van zijn oorlogsstrategieën, en aan zijn vrouwelijke intendant

Batti die zijn landgoed beheert, waarin hij haar opdrachten geeft over de bewerking van het land, en de verzorging van zijn paarden, van de gewassen en de bomen. Na 22 jaar in dienst te zijn geweest van het republikeinse leger trekt deze generaal zich terug op zijn landgoed, waar hij het laatste jaar van zijn leven sluit met het lezen van zijn verslagen en brieven. Bijna in de gehele roman wordt de generaal slechts met

de initialen L.S.M. aangeduid, teken van de klandestiniteit die met het personage verbonden is: hij blijkt een smet te zijn in het familieregister, een koningsmoordenaar en een broedermoordenaar, die in 1792 voor de dood van Lodewijk XVI heeft gestemd, en later de wet heeft ondertekend die executie gelast van alle 'émigrés', de oorspronkelijk uit Frankrijk gevluchte royalisten, indien zij in bezit van een wapen door de republikeinse politie in Frankrijk worden aangetroffen - met deze wet tekent hij in feite het doodvonnis van zijn jongere broer Jean-Marie.

De lotgevallen van L.S.M. worden in het eerste deel afgewisseld met fragmenten over een personage O. die zich eveneens in een oorlogssituatie bevindt, en door korte flitsen uit het leven van een cavalerist die in 1940 in de Maas- en Sambre-vallei in Noordoost-Frankrijk in een hinderlaag valt.

Montage

In deel II van de roman komt deze cavalerist uitgebreid in beeld. Veel van de gebeurtenissen die hier beschreven worden, verwijzen terug naar een eerdere roman van Simon, *De weg naar Vlaanderen* (*La route des Flandres*).[3.] In deel III doemt de overkoepelende verhaalinstantie op die de drie intriges in de roman met elkaar verbindt. Een niet nader beschreven personage op leeftijd brengt een bezoek aan het vervallen landgoed van L.S.M. Uit het vervolg van de roman blijkt dat hij dezelfde persoon is als de cavalerist die in het tweede deel wordt beschreven, en nakomeling van L.S.M. Hij blijkt eveneens de verteller te zijn van de roman, die op zoek is naar het verleden, naar het leven van zijn voorvader L.S.M. en naar zijn eigen verleden waarin hij overeenkomsten ontdekt met de turbulente levensloop van de generaal.

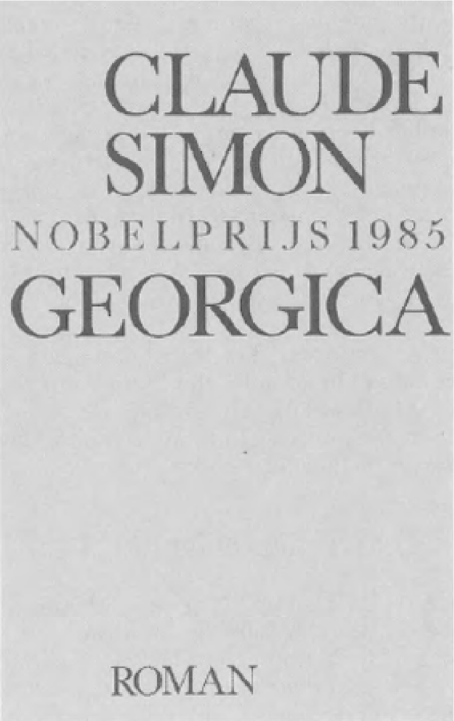
Evenals in andere romans van Simon wordt de verteller af en toe als schrijver opgevoerd, een verteller die boven zijn schrijftafel voor het raam (een veelbetekenende positie, meerdere malen in het oeuvre van Simon beschreven, die refereert aan de confrontatie tussen schrijver en wereld) worstelt met de reconstructie van het verleden. Hij is het die de tekstfragmenten monteert die betrekking hebben op het leven van de generaal (de verteller citeert uit het documentenregister van L.S.M. dat hij via zijn oom Charles in handen heeft gekregen), op zijn eigen oorlogservaringen en op de gebeurtenissen die het personage O. tijdens de Spaanse Burgeroorlog in 1937 meemaakt (de verteller baseert zijn beschrijving op een boek van O.). De beschrijving van het bezoek aan het huis van L.S.M. wordt afgewisseld met flash-backs uit de jeugd van de bezoeker. Hij herinnert zich zijn grootmoeder, het laatste familielid dat het kasteel bewoonde, zijn bezoek met haar aan de plaatselijke schouwburg, de gesprekken in zijn ouderlijk huis met zijn oom Charles over de familiekroniek.

Onoverbrugbare afstand

Deel IV is het op het eerste gezicht meest uit de toon vallende hoofdstuk uit de roman. Het betreft een gedeeltelijke parafrase door de verteller van *Homage to Catalonia* (1938) van de Engelse auteur George Orwell, eerder in *Les Géorgiques* met O.

aangeduid. In dit boek beschrijft Orwell zijn belevenissen aan het trotskistisch volksfront in Catalonië waarin hij in 1937 als vrijwilliger verzeild raakte en waar hij ternauwernoood aan de dood ontsnapte. Het betoog van Orwell is duidelijk door de verteller ‘ingekleurd’. De verteller legt de nadruk op de absurditeit van het oorlogsgeweld en op de onmogelijkheid om de gebeurtenissen weer te geven in taal:

> Misschien hoopt hij [Orwell] dat hij door zijn avontuur te beschrijven er een logische betekenis uit kan halen. In de eerste plaats zou het feit dat hij gebeurtenissen die elkaar in zijn herinnering op chaotische wijze verdringen of zich volgens gevoelsmatige prioriteiten aandienen, in hun chronologische volgorde op zal sommen, ze tot op zekere hoogte al moeten verklaren. Hij denkt misschien ook dat binnen die basisorde de verplichtingen van de syntactische constructie relaties van oorzaak en gevolg duidelijk tot uiting zullen doen komen.[4.]



Door de onoverbrugbare afstand te laten zien tussen tekst en gebeurtenis, tussen de orde en oorzakelijkheid aanbrengende taalconstructies en de chaotische strijd tussen de verschillende partijen waarin het toeval beslissend is, waarin iedereen ten slotte tegen iedereen vecht en het er voor de enkeling op aan komt te overleven, parodieert de verteller over het hoofd van Orwell heen zijn eigen tekst, zijn pogingen om onbeschrijfbare gebeurtenissen te beschrijven, om het gevecht van de mens met de dood, met de tijd te laten zien.

Deel V ten slotte van de roman presenteert de ontknoping van het mysterie rond L.S.M. Bij monde van zijn oom Charles bericht de verteller over de broer van L.S.M., de royalist Jean-Marie, die indertijd door de Republikeinse garde is geëxecuteerd. Oom Charles geeft de verteller het register met documenten van L.S.M. in handen. De verteller beschrijft de dood van L.S.M., de verminking van zijn lijk (een bewonderaar van de generaal besluit het hart uit het lichaam te laten halen om het in Parijs bij de oorlogshelden te laten bijzetten - deze militaire eer wordt echter geweigerd en het hart blijft in een potje op sterk water in de kast van de bewonderaar staan), en de vergruizing van zijn graf door een bulldozer.

Pessimistische visie

L*es Géorgiques* is dus opgebouwd uit drie verhaallijnen met als hoofdthema de problematische relatie tussen mens en Geschiedenis, geconcretiseerd aan de hand van de absurde oorlog. In alle drie de verhalen is sprake van een schrijvende verteller, die voor het voetlicht wordt geplaatst of op de achtergrond aanwezig is. De drie verhalen worden gecoördineerd door de nakomeling van generaal L.S.M.

De personages worden getoond, zoals al gezegd, in relatie tot de natuur, die evenals de mensheid, is onderworpen aan een terugkerende cyclus van groei, bloei en verval. De nauwe betrekking tussen mens en natuur in *Les Géorgiques* komt tot uitdrukking in het opschrift ontleend aan *De Bekentenissen* van Rousseau: 'De klimaten, de jaargetijden, de geluiden, de kleuren, de duisternis, het licht, de elementen, de levensmiddelen, het lawaai, de stilte, de beweging, de rust, alles oefent invloed uit op ons organisme, en bijgevolg op onze ziel'.

De verwijzing naar Rousseau (voorkeurschrijver van generaal L.S.M., naast Vergilius) is trouwens niet vrij van ironie. Door het gehele oeuvre van Simon speelt een polemiek tegen Rousseau, meer in het bijzonder tegen diens opvattingen over de harmonische relatie tussen mens en natuur. Wanneer Simon de mens in zijn 'natuurlijke' omgeving plaatst, benadrukt hij bijna altijd de dierlijkheid en verwording van de mens. De mens is niet koning van de natuur, integendeel, hij ondergaat dezelfde degeneratie die de natuur ten deel valt. De beschrijving van het rottende lichaam van Marianne in haar doodskist, de scène van de demente bewaker ('aapmens' wordt hij genoemd) die op handen en voeten op de grafzerk van Marianne staat in de stromende regen, de verwijzingen naar de dierlijkheid van

het bestaan zoals de personages in oorlogstijd dit ervaren in hun gevecht om te overleven, het zijn voorbeelden van de pessimistische visie van Simon op het ‘terug naar de natuur’ van Rousseau.

Lofzang

Het meest duidelijk echter blijkt de verbintenis tussen mens en natuur uit de ambitieuze titel die Simon zijn roman heeft meegegeven, waarmee hij openlijk de dialoog aangaat met een andere, beroemde natuurkenner: de romeinse dichter Vergilius. Vergilius schrijft zijn didactisch-lyrisch dichtwerk *Georgica* omstreeks 29 v.Chr., waarschijnlijk hiertoe aangemoedigd door zijn vriend Maecenas (aan hem is het werk opgedragen), raadsman van keizer Augustus en beschermheer van de kunsten.

Georgica is bedoeld ter ondersteuning van de agrarische politiek van Augustus, die erop gericht is de landbouw te stimuleren in het door oorlogen geteisterde romeinse platteland. Die doelstelling blijkt duidelijk in de vier zangen waaruit het dichtwerk is opgebouwd, waarin achtereenvolgens de akkerbouw, de boomkwekerij en de wijnbouw, de verzorging van het vee en van de paarden, en de bijenteelt ter sprake komen. De dichter die zich nadrukkelijk als de maker van de *Bucolica* en als de toekomstige auteur van de *Aeneïs* presenteert, wisselt lyrische passages en praktische raad af met korte beschouwingen waarin hij de verschrikkingen van de oorlog plaatst tegenover de vruchtbaarheid van de bewerkte grond en van de verzorgde kudde:

> Zoveel oorlogen worden er op aarde gevoerd, in zoveel verschillende
> gedaanten verschijnt de misdaad! De ploeg staat bij niemand meer in ere,
> de velden zijn overdekt met onkruid sinds de landbouwers zijn weggevoerd,
> en de gebogen snoeimessen worden tot harde zwaarden omgesmolten. (I)[5.]
>
> O die landbouwers, al te gelukkig zijn ze, wanneer ze hun rijkdom beseffen!
> Ver van tweedracht en strijd verschaft hun allergulst de aarde zelf voedsel
> uit de bodem, dat ze maar voor 't grijpen hebben. (II)

Tegelijkertijd bevatten deze voorschriften van de ter zake kundige dichter echter ook een lofzang op de poëzie. Het herhaaldelijk aanroepen door de dichter van de goden, de muzen en van Maecenas zelf, om hem te helpen bij het moeilijke werk, is niet louter dichterlijke conventie, maar wijst op een panegyriek. De vruchtbaarheid die Vergilius zijn volgzame lezers belooft, is in de grond van de zaak te danken aan zijn vaardige pen. Onmerkbaar mengen zich in de natuurbeschrijvingen voorspoedige oogst en dichterlijke roem, het vruchtbaar maken van de ruige natuur en het dichterlijk scheppen vanuit de trivialiteit van het onderwerp - paarden, schapen, geiten, bijen, treurwilgen en wijnstokken:

> ***‘De vruchtbaarheid die Vergilius zijn volgzame lezers belooft, is in de grond van de zaak te danken aan zijn vaardige pen.’***

Genoeg over het grote vee; de andere helft van het werk is nog over: hoe men wollige kudden en geiten drijft. Dit is een moeilijke opgave; hier, wakkere landlieden, valt op roem te rekenen! Ik weet heel goed, hoe moeilijk het is om dit in woorden te vatten en aan kleine zaken zo'n eer te

> geven; maar een zoete neiging sleurt mij mee over de verlaten steilten van de Parnassus; het verheugt mij bergruggen te betreden, waar vóór mij geen pad met glooiende helling naar de bron der Muzen leidde! (III)

Hoorn des overvloeds

De pen die 'talrijke voorschriften [overgeleverd] van de ouden' (I) in herinnering brengt, dient zich aan als een 'hoorn des overvloeds'.

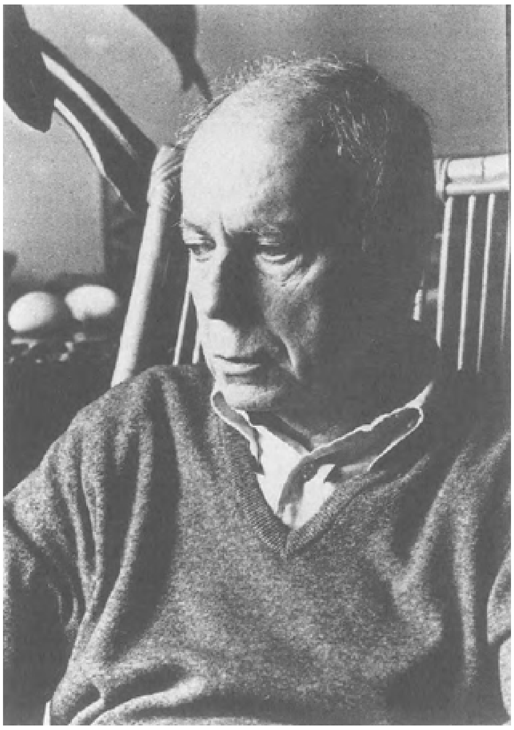
Het is vooral deze thematiek van de met het schrijven verbonden vruchtbaarheid die in scherp contrast staat met de dood en verderf zaaiende oorlog, die Simon in *Les Géorgiques* heeft overgenomen. De intertekstuele verwijzingen naar de *Georgica* zijn hoofdzakelijk generisch van aard: Simon citeert niet letterlijk uit de brontekst van Vergilius, maar ontleent er thema's en combinaties van motieven aan die hij verwerkt tot een nieuwe tekst. De tegenstelling tussen vruchtbaar schrijven en de dood komt het duidelijkst naar voren in het verhaal van generaal L.S.M. Tijdens de 22 jaar dat hij op politieke missie of op militaire expeditie Europa doorkruist, schrijft hij brieven aan zijn huishoudster en intendant Batti waarin hij haar de meest gedetailleerde opdrachten geeft over de bewerking van zijn land en het verzorgen en fokken van zijn paarden. Zijn brieven vormen een 'landbouwkundig handboek' waarin hij, aan de hand van een in gekleurde vlakken ingedeelde plattegrond van zijn landgoed, meter na meter grond met de pen doorploegt en bebouwt:

> ...die akkers, die heuvels, dat kleine dal, die kreupelbosjes die al die jaren lang voor hem slechts bestaan hadden als dingen die net niet helemaal werkelijk waren, zonder andere materie dan de immateriële herinnering, abstract weergegeven op die plattegrond die hij overal met zich meenam, iedere keer als hij er de tijd voor vond in een of andere tent, in een gevorderd paleis of een kantonnement openvouwde, tussen twee rapporten, twee concepten voor redevoeringen of twee projecten voor legers door met gefronste wenkbrauwen bestudeerde, er aantekeningen, correcties, verfraaiingen op aanbracht, bij volmacht het land bewerkte, bomen plantte, waarbij hij geen ploegen of eggen gebruikte maar van die bruine, roestkleurige inkt, op het grofkorrelige papier van de ontelbare brieven die hij aan Batti stuurde, toevertrouwd aan onzekere postdiensten of toevallige koeriers...

Het schrijven wordt zodoende een substituut voor ploegen, zaaien en oogsten, in de brieven van de opdrachtgever, en in de antwoorden van uitvoerster Batti, de zoogzuster van L.S.M., door dezelfde melk gevoed en met het landgoed en de familie vergroeid:

> ...die dialoog (...) die ze [L.S.M. en Batti] jarenlang gehouden hadden door middel van honderden brieven die van ongeveer alle windstreken van Europa naar één en hetzelfde punt samenkwamen en de antwoorden die van daar weer uitgingen, de velletjes papier overdekt met haar onbeholpen schrift, waar ze zo haar best op deed, en waarin ze zich op aandoenlijke

wijze, met verbeten gezicht, inspande weilanden, greppels, jonge planten, veulens, omgeploegd land, bossen, uren gaans, en wegen in woorden om te zetten, waarna ze enkele weken later uit een van die plaatsen waarvan ze moeizaam de namen overschreef(...) de met een waszegel afgesloten missieven kreeg, die ze opende, ontcijferde of liever decodeerde, trachtend in wat hij de blauwe verdeling, de groene verdeling, de roze verdeling noemde, die populieren, die acacia's, die akkers, die wijngaarden te zien die in zekere zin per post verzonden waren op rechthoeken van papier dat overdekt was met kleine tekentjes van waaruit (...) zich opnieuw de veeleisende aarde, de heuvelhellingen, de kleine valleien materialiseerden, beurtelings groen, rossig, dor of modderig onder de wisselende luchten, het trage afdrijven van de wolken, de dauw, de onweders, de vorst, in de onveranderlijke wisseling van de onveranderlijke seizoenen.



Claude Simon (foto: Jerry Bauer)

Aanklacht

Het schrijven over vruchtbaarheid staat niet alleen in contrast met de historische en geografische context van L.S.M., evenals het Romeinse Rijk in Vergilius' dagen geteisterd door oorlogen, maar ook met de persoonlijke levensloop van de generaal die in het teken staat van de dood. De zorg om het land die hij in zijn brieven uitschrijft, kan beschouwd worden als een compensatie voor het gemis van zijn vroeggestorven eerste vrouw, de Hollandse Marianne Hasselaar. Soms komt het verdriet plotseling boven de raadgevingen over oorlog voeren, poten, planten, bemesten, snoeien en dekken uit:

> Wat kunnen mij een fortuin en eerbewijzen nog schelen waarvan de grootste waarde geweest zou zijn ze te delen met die aanbeden vrouw die al sinds zo lang in het niets begraven is en wier herinnering me na twintig jaar mijn hart ineen doet krimpen.

Het graf van Marianne bevindt zich op het landgoed van L.S.M., omringd door Italiaanse populieren, heesters, essen en acacia's. Vanaf het terras voor zijn huis waar L.S.M. het laatste jaar van zijn leven doorbrengt, terwijl hij in zijn correspondentie en dagboeken leest, kan de generaal het graf niet zien, alleen de altijd ritselende toppen van de populieren, die doen denken aan een ademtocht, een aanklacht die uit het graf opstijgt.

Het beeld van de ritselende bladeren wordt in de passages over het laatste levensjaar van L.S.M. telkens in verband gebracht met de tijd die aftikt en die het leven van het personage opslokt.

Orpheus

Het thema van de relatie tussen schrijven en het gemis van de geliefde is een intertekstuele verwijzing naar het Orpheusverhaal, dat in het veel becommentarieerde boek IV van de *Georgica* wordt verteld.

Aanleiding tot het verhaal is de geschiedenis van de arcadische herder Aristaeus, wiens bijen door een geheimzinnige ziekte worden bedreigd. Via de zeegod en ziener Proteus

krijgt Aristaeus te horen dat hij vervolgd wordt door de toorn van Orpheus die hem schuldig acht aan de dood van zijn vrouw Eurydice. Op de vlucht voor Aristaeus wordt Eurydice dodelijk door een slang gebeten en sterft. Orpheus is radeloos en daalt af in de onderwereld om Eurydice te zoeken. Door zijn muziek betovert hij de geesten in het rijk van de duisternis en krijgt hij zelfs Proserpina zover dat deze hem Eurydice terug geeft, op voorwaarde dat hij onderweg niet om zal kijken. Orpheus houdt zich niet aan de afspraak, kijkt op een onbezonnen moment om, en Eurydice verdwijnt voorgoed in het schimmenrijk. Ontroostbaar klaagt Orpheus dan zijn verdriet uit in de muziek en betovert hiermee, aldus Vergilius, zelfs de wilde dieren en de stramme eiken. Zijn onverschilligheid voor zijn omgeving wordt ten slotte bestraft door de Ciconen, een groep thracische vrouwen die uit jaloezie Orpheus tijdens een nachtelijk bacchanaal doden en zijn lichaam in stukken snijden. Het hoofd van Orpheus komt in de rivier de Hebrus terecht en wordt door de stroom meegevoerd, terwijl zijn mond nog steeds de naam van Eurydice spelt.

> ***‘De verteller ziet achterom, in zijn pogingen om de Geschiedenis te reconstrueren, maar deze ontglipt hem als een Eurydice die terugzinkt in het schimmenrijk.’***

Beschrijven - uitschrijven

Het Orpheus-verhaal loopt vertakt door de drie intriges heen waaruit *Les Géorgiques* zijn opgebouwd. L.S.M. ontmoet zijn toekomstige eerste vrouw Marianne tijdens een operavoorstelling van de *Orfeo* van Glück in Besançon. Scènes uit dezelfde opera worden beschreven in verband met een voorstelling die de verteller als jongen met zijn grootmoeder bijwoont. Een regel uit de *Orfeo* klinkt ten slotte door de radio van een vrachtwagen tijdens een patrouilletocht in 1940 in de bossen van Noord-Frankrijk, waaraan de cavalerist deelneemt. In het verhaal van L.S.M. is een duidelijke overeenkomst aan te wijzen met het Orpheus-motief. L.S.M. leeft en schrijft vanuit het gemis van zijn vrouw Marianne, zoals hij het zelf zegt:

> te midden van de grootste gevaren heb ik vaak gemeend te zien dat de schim van die aanbeden vrouw me onder haar beschermend schild nam en me een weg baande dwars door de perikelen heen.

Maar ook zijn nauwkeurige aanwijzingen en opdrachten aan Batti over het vruchtbaar maken van het land zijn, zoals gezegd, compensatie voor dat gemis. De liefde voor de vrouw vermengt zich met de liefde voor het land waarin de vrouw geborgen ligt. Ook het dode lichaam van L.S.M. wordt verminkt, evenals dat van Orpheus, en zijn naam wordt door zijn tweede vrouw bezoedeld.

Het Orpheus-motief is echter vooral van belang voor het overkoepelende thema van de roman, namelijk de zoektocht naar de verloren tijd. De verteller ziet achterom, in zijn pogingen om de Geschiedenis te reconstrueren, maar deze ontglipt hem als een Eurydice die terugzinkt in het schimmenrijk. Het *beschrijven* van de zoekgeraakte tijd wordt zodanig tot het *uitschrijven* van de verloren tijd in de tekst en *dankzij* de

tekst, het zoeken door middel van de tekst naar het gemis. Eurydice is voorgoed verloren, maar tegelijkertijd leeft zij voort in de muziek van Orpheus. Door de beklemtoning van de kunst, van de tekst, als

produktie van verloren tijd, onderscheidt Simon zich van zijn leermeester Proust die de literaire tekst als middel bij uitstek propageert om het verleden te *reproduceren* als een schat die weliswaar diep in de bodem bewaard is, maar klaar ligt om ongeschonden opgedolven te worden door de kunstenaar. Simon daarentegen gaat uit, zoals gezegd, van de vernietigende kracht van de tijd. Hij stelt de vertellers in zijn romans telkens voor de onmogelijke opdracht om uit stof en gruis het verleden tot nieuw leven te wekken. Vanuit dit perspectief valt dus het volle licht op het produktieproces van het schrijven, op het ongelijke gevecht tussen kunst en tijd, dat desondanks, als een onmogelijke mogelijkheid, in iedere roman weer wordt aangegaan.

> ***'Hij stelt de vertellers in zijn romans telkens voor de onmogelijke opdracht om uit stof en gruis het verleden tot nieuw leven te wekken.'***

Betovering

Het Orpheus-thema van het schrijven vanuit het gemis komt eveneens aan de orde in het verhaal van Orwell die de oorlogservaringen die hij moeizaam op papier probeert te zetten vergelijkt met een 'betovering' (ironisch vergelijkt de verteller de moeite die O. heeft om de gebeurtenissen te verwoorden, met een man die aan een ander zijn hartstochtelijke liefde voor een onbeduidende vrouw probeert duidelijk te maken, en ten einde raad, hem een foto van de vrouw laat zien; het tonen/beschrijven van een afbeelding heeft in *Les Géorgiques* een poëticale functie en verwijst naar het op schrift stellen van de ervaring).

De combinatie van schrijven, natuur en dood, ontleend aan de *Georgica*, komt op praktisch elke bladzijde van *Les Géorgiques* terug. Het schrift wordt vergeleken met een levend organisme, de verdroogde inkt op de manuscripten van L.S.M. met gestold en verkleurd bloed. Het schrijven gaat vooraf aan en volgt op de grote kenteringen van de Geschiedenis. Op papier wordt oorlog gevoerd, worden rijken verdeeld en ingedeeld, op papier worden doodvonnissen uitgevaardigd en koningen terecht gesteld:

> De opmerkingen (...) te boek gesteld in het vlijtig schrift van de secretaris die in het wilde weg hoofdletters vergeet of juist toevoegt, met opsommingen van veldtochten of wapenfeiten die op pagina's uit geschiedenisboeken lijken, uitgestippeld met die namen van steden, versterkingen of rivieren die als het ware de middelpunten, de epicentra of de krachtlijnen waren van een of andere onderaardse convulsie, de kolossale beving van een heel continent.

De dierlijke mens

De overeenkomsten tussen mens en natuur die beiden onderworpen zijn aan de dood (Vergilius vergelijkt bijvoorbeeld de gevaren die het bijenvolk bedreigen met de ellende die de mensen overkomt, de schimmen in de onderwereld met vogels tussen de bladeren van boomtakken en de bronstigheid van de dieren met de menselijke liefdesdrang) vormen een belangrijk thema in *Les Géorgiques.* De verteller gebruikt veel dier-metaforen om de personages te karakteriseren (L.S.M.

wordt bijvoorbeeld vergeleken met een leeuw, met een hengst en met een stier, de tuniek van de generaal met het harde pantser van een insekt, de vrouwen op de aristocratische party's met kwetterende vogels, Batti wordt een lastdier genoemd en de cavaleristen ‘opgejaagd wild’). Natuurbeschrijvingen worden geantropomorfiseerd (zie bijvoorbeeld de beschrijvingen van de zwermen kraaien en spreeuwen in deel I), of eenzelfde beschrijving verwijst, in de loop van de roman, zowel naar de dieren als naar de mensen (een goed voorbeeld is de beschrijving van de bontgekleurde vogels in de volière van de bey van Tunis, die in de vorm van varianten terugkeert om een groep mensen te beschrijven - de bezoekers op het kasteel, de jongelui in de opera van Besançon, de regimenten die L.S.M. als dieren in toom moet houden).

De meest in het oog springende metafoor die de dierlijkheid van de mens uitbeeldt is echter die van het paard. De vergelijking is eveneens bij Vergilius terug te vinden, zij het veel minder uitgewerkt. In boek II vergelijkt hij onstuimige paardenmenners met hun paarden; ook in de beschrijving van de ziekten die het kortstondige paardeleven bedreigen sluipt een ‘wij’ binnen; ongemerkt stapt Vergilius over van paardenras op mensenras. De kolos L.S.M. wordt voortdurend met een hengst vergeleken, die door de politieke machthebbers van de ene naar de andere uithoek van het continent wordt gejaagd. Het volgende portret van de aftakelende generaal wordt in één adem genoemd met het medisch rapport dat de generaal laat opstellen over één van zijn gewonde paarden:

> Het einde. Het verval, de aftakeling zelfs, de oude leeuw, ziek, bijna gebrekkig [‘presque impotent’]. (...) Zijn laatste opflikkeringen, het laatste gebrul, zijn hooghartige antwoord op de berisping die MacDonald tot hem richt. Hij koopt geen paarden meer. Hij streept in het register telkens als er een sterft de een na de ander de namen en signalementen van zijn merries en hengsten door.

Deze karakterisering wordt opmerkelijk ironisch wanneer we haar vergelijken met het portret van het ouder wordende paard dat Vergilius geeft in boek II van de *Georgica*:

> En wanneer ook hij, zwaar door ziekte of reeds traag door de jaren, niet meer mee kan, laat hem dan in de stal en heb erbarmen met zijn ouderdom die hem niet ontsiert. Eenmaal op jaren ontbreekt hem de gloed voor de paring en vervult hij langzaam en zonder resultaat een ondankbare taak, en als het eens tot een gevecht komt, dan is zijn verwoedheid tevergeefs, als een groot vuur, krachteloos in een stoppelveld.

Refrein van seizoenen

De relatie tussen mens en natuur die voortdurend gelegd wordt in *Les Géorgiques* brengt een koppeling tot stand tussen ruimte en tijd die vooral door het thema van de cyclus van de seizoenen wordt uitgedrukt (eveneens van belang in de *Georgica*). Als in een getijdenboek keert het refrein van de seizoenen terug, onder vermelding

van de respectievelijke flora en fauna. De seizoenen-cyclus wordt vooral genoemd in verband met 'de tussentijd die het leven van de dood scheidt', het laatste jaar dat L.S.M. op het terras voor zijn huis doorbrengt, 'deze laatste reeks van vier seizoenen, van twaalf maanden met de namen van ijs, bloemen of mist' (verwezen wordt naar de 'natuurlijke' benamingen van de Republikeinse kalender). De interpreet en commentator Charles verwoordt dit verband tussen tijd en plaats als volgt, daarmee de twee hoofdactiviteiten van L.S.M., oorlog voeren en het land bewerken, onder één noemer samenbrengend:

> ...als je er goed over nadenkt zijn die twee zaken toch niet zo tegenstrijdig. Ik bedoel wat de vereiste eigenschappen betreft. Waar ik het over hebben wil is dat eeuwige telkens weer opnieuw beginnen, dat onvermoeibare geduld of ongetwijfeld die hartstocht, die iemand in staat stelt op geregelde tijden telkens weer op dezelfde plaatsen terug te komen om er dezelfde

> werkzaamheden te verrichten: dezelfde weilanden, dezelfde akkers, dezelfde wijngaarden, dezelfde heggen die bijgeplant moeten worden, dezelfde omheiningen die gecontroleerd, dezelfde steden die belegerd, dezelfde rivieren die overgestoken of verdedigd moeten worden (...) zonder einde of zelfs maar de hoop dat er een einde aan komt, met als enige varianten de voorspelbare onvoorziene omstandigheden van de opeenvolgende coalities van de regen, de vorst of de droogte.

Het thema van het samenvallen van ruimte en tijd, waaraan hier wordt gerefereerd, is een oude droom die we vaak in de literatuur tegenkomen. Het is de droom van het beheersen van de kosmos door de kunstenaar, zoals de goddelijke logos dat doet, het scheppende woord, dat creëert in een punt van de tijd, dat spreekt en het is er, dat gebiedt en het staat er. De verteller van *Les Géorgiques* bekent echter tevens onderworpen te zijn aan de tijd. Hem resten slechts ‘les prévisibles imprévus’, de voorspelbare onvoorziene omstandigheden, in een wereld waarin, zoals Vergilius het zegt in de *Georgica*, ‘alles door het lot zijn verderf tegemoet snelt en geheel teniet gaat’. Het is aan de literaire tekst om het onvoorziene te laten zien en te spellen, om de chaos van de Geschiedenis te ordenen en het broze maar schitterende bouwwerk van de natuur telkens opnieuw te herscheppen.

> ***‘Het is de droom van het beheersen van de kosmos door de kunstenaar, zoals de goddelijke logos dat doet.’***

Eindnoten:

1. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het oeuvre van Robert Pinget, dat in zijn geheel de zoektocht naar het ‘originele document’ (brief, dagboek, memoires) thematiseert. De thematiek van de vervalsing of ontvreemding van het originele document problematiseert de vervormende (of zelfs allesbeheersende) invloed van de taal op de relatie tussen mens en ‘werkelijkheid’. Ook het vroege oeuvre van Robbe-Grillet (o.a. *La Jalousie*, 1957) wordt gekenmerkt door herhalingen en varianten, die verwijzen naar de moeizame schriftelijke zoektocht die door elke tekst in gang wordt gezet. De romans van Simon bevatten eveneens veel herhalingen. Simon koppelt evenwel de variant-beschrijving aan een cyclische tijdsopvatting, die niet de verhaallijn ondermijnt maar de functie heeft coherentie aan te brengen in de chaos van de geschiedenis.
2. R.M. Rilke, *Duineser Elegien* (achte Elegie) (1912-'22). Als dichter van de decadentie toont Rilke grote belangstelling voor het thema van degeneratie en verval.
3. Veel elementen uit o.a. de ‘familiekroniek’ in *Les Géorgiques* en andere romans van Simon zijn autobiografisch. Ik laat dit hier verder buiten beschouwing, aangezien er geen direct verband bestaat tussen de intertekstualiteit die in deze bijdrage ter sprake komt, en het autobiografisch schrijven van Simon.
4. Claude Simon, *Georgica* (vert. Jean Schalekamp), Meulenhoff, Amsterdam, 1986, p. 237. Alle verwijzingen zijn naar deze editie. Om de roman te onderscheiden van de gelijknamige tekst van Vergilius, gebruik ik voor het werk van Simon de oorspronkelijke Franse titel (*Les Géorgiques*, Minuit, Parijs, 1981).
5. Vergilius, *Georgica*, vert. C. van Zuylichem, Wereldbibliotheek, Amsterdam-Antwerpen, 1956. Alle verwijzingen zijn naar deze editie.

Joost van Baak
Yuppen in San Fransisco
Over The Golden Gate en Jevgenij Onegin

Een roman in verzen, geschreven en gepubliceerd in de jaren '80 van de twintigste eeuw, is een zeer opmerkelijk verschijnsel. Als die roman dan ook nog een groep enthousiaste lezers blijkt te vinden is er zonder overdrijving sprake van een unieke literaire gebeurtenis. Vikram Seths Amerikaanse, of beter gezegd Californische roman *The Golden Gate* is in die zin uniek, maar tegelijkertijd wijst hij uitdrukkelijk terug naar een andere unieke roman in verzen, Poesjkins *Jevgenij Onegin:* 150 jaar eerder geschreven, in het Russisch, en in het feodale Rusland dat Napoleon nog nauwelijks, en Byron nog helemaal niet verwerkt had. Tegen de achtergrond van dergelijke verschillen treden overeenkomsten des te sterker naar voren. En de overeenkomsten tussen beide werken zijn inderdaad frappant. Beide romans zijn consequent ‘doorgecomponeerd’ in een speciale strofevorm (Poesjkins speciaal voor dat werk ontwikkelde Oneginstrofe) waardoor het vertellen, en de houding van de verteller, op een heel bijzondere manier worden beïnvloed en gestileerd. Enerzijds vergt de 13-regelige Oneginstrofe in viervoetige jamben met zijn vaste en complexe rijmschema (AbAbCCddEffEgg) een zeer bijzondere ‘verskunde’, maar anderzijds biedt deze vorm grote mogelijkheden voor uitweidingen en ironische bespiegelingen; Poesjkin doorgrondde dit paradoxale aspect van het genre vanaf het moment dat hem ‘de roman die vrijheid is’ voor ogen stond. Beide romans treffen ons door de toon waarmee de lezer wordt aangesproken, zij zijn emotioneel en intellectueel, ontroerend en briljant.

Plezier in de taal

Aleksandr Poesjkin

Aan de oorsprong van Seths voorbeeld, Poesjkins *Jevgenij Onegin*, staat ongetwijfeld ook het voorbeeld van Byrons vertellende poëzie, zoals *Childe Harold* en *Don Juan* (hoewel dit geen romans zijn). Het eerste hoofdstuk, met de schets van Jevgenij's leven als Petersburgse dandy, is ontstaan in de periode waarin Poesjkin nog door Byron beïnvloed werd. Het werk zoals we het nu kennen is, ook nu nog, voor de Russen een van hun belang-

rijkste literaire teksten waarin hun nationale en culturele zelfbewustzijn voor het eerst, en onmiddellijk volmaakt, vorm heeft gekregen. Er geen positieve kwalificatie te bedenken, of zij is wel ergens in de Russische literaire kritiek op *Jevgenij Onegin* toegepast, en de meest adequate vergelijking van Poesjkin als kunstenaar is die met Mozarts harmonische genie.

Voor Seths roman zou dat te veel eer zijn. Toch is het duidelijk dat in ieder geval de vormkwaliteiten van Poesjkins werk, en met name het fysieke plezier in de taal dat Poesjkins poëzie uitstraalt, inspiratie zijn geweest voor Seths schildering van het yuppen-leven in San Francisco in de jaren '80: briljant, virtuoos, woordspelig, elegant, geestig, en ironisch (Marjorie Perloff heeft het in de titel van haar kritische artikel in *The American Poetry Review* van december 1986 over 'Silicon Valley Pushkin'). Maar het bijzondere is dat deze kwaliteiten ook bij hem authentieke ontroering en hartstocht naast zich verdragen.

Oneginstrofe

Aan het begin van hoofdstuk vijf (strofe 3) lijkt de verteller even tot bezinning te komen, en laat hij merken de hele onderneming toch wel anachronistisch en extravagant te vinden, maar ja, hij is er nu eenmaal aan begonnen. Hij bewijst alsnog eer aan zijn voorbeeld, en rijmt, ongehoord, Onegin met Reagan; met de moed der wanhoop, of, van de nood een deugd makend (I may as well have fun and try it):

> How do I justify this stanza?
> These feminine rhymes? My wrinkled muse?
> This whole passé extravaganza?
> How can I (careless of time) use
> The dusty breadmolds of Onegin

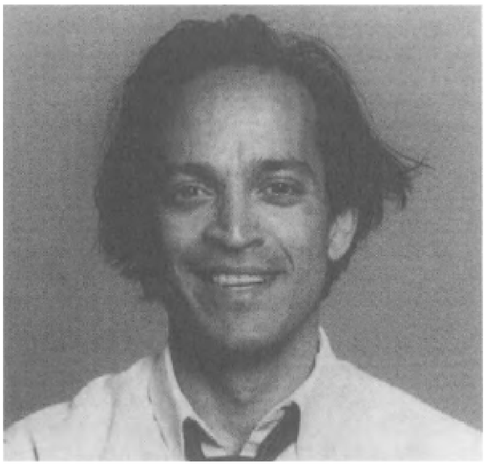
'Seth behoort als Amerikaanse lezer tot een generatie voor wie de receptie van Poesjkin, en eigenlijk van de klassieke Russische literatuur als geheel, in hoge mate gedomineerd wordt door de stem van Nabokov.'

> In the brave bakery of Reagan?
> The loaves will surely fail to rise
> Or else go stale before my eyes.
> The truth is I can't justify it.
> But as no shroud of critical terms
> Can save my corpse from boring worms,
> I may as well have fun and try it.
> If it works, good; and if not, well,
> A theory won't postpone its knell.

Seth kent geen Russisch en heeft, naar hij zelf aangeeft (hoofdstuk 5, strofe b), *Jevgenij Onegin* leren kennen aan de hand van de Engelse metrische en rijmende vertaling van Charles Johnston. Seth behoort als Amerikaanse lezer tot een generatie voor wie de receptie van Poesjkin, en eigenlijk van de klassieke Russische literatuur als geheel, in hoge mate gedomineerd wordt door de stem van Nabokov. Behalve een prozavertaling van *Jevgenij Onegin* heeft Nabokov een uiterst gedetailleerd en

natuurlijk polemisch commentaar op dat werk geschreven. Nabokovs stelling is dat *Jevgenij Onegin* vóór alles als stilistisch fenomeen beschouwd dient te worden. Vanuit dat

perspectief zijn de twee werken in ieder geval het beste te vergelijken.



Vikram Seth

Ondanks de gemeenschappelijke vorm van de oneginstrofe zijn er essentiële verschillen tussen Seth en Poesjkin te constateren op het gebied van verstechniek (Seth is ontegenzeggelijk soms gekunsteld, Poesjkin nooit) en de opbouw van het verhaal, en natuurlijk zijn er in het algemeen grote verschillen in hun wereldbeelden. Niettemin blijft, voor de lezer die het voorbeeld van Poesjkin kent, diens werk meeklinken tijdens de lectuur van *The Golden Gate*, en niet alleen doordat Seth er toespelingen op maakt (gelukkig hebben wij de beschikking over de mooie Nederlandse vertaling van *Jevgenij Onegin* door W. Jonker, uitg. Van Oorschot).

De oneginstrofe (net als andere soorten strofen natuurlijk, zoals bv. de terzine bij Dante, of in Derek Walcotts *Omeros*) legt met zijn specifieke opbouw een eigen ordening op aan de stof. Iedere strofe heeft steeds weer een zekere zelfstandigheid en een terugkerende retorische structuur, en geeft alleen al daardoor een stilering aan de uitgebeelde thematiek mee, of het nu gaat om een negentiende-eeuwse salon, een landgoed, of een duel, of om een picnic, een protestmars tegen kernbewapening, wijnoogst, of een groene leguaan genaamd Schwartzenegger die mee uit wandelen gaat in San Francisco.

In beide romans is, onder andere, sprake van ongelukkig verlopende liefdesrelaties, en zeker in het geval van Seth zijn het de speciale toon, de vertellershouding, en de verschillende stileringen door de dichtvorm die het verhaal behoeden voor sentimentele ontsporing.

Als ‘love stories’ vergeleken, vertonen de twee boeken de volgende, klassieke verwikkelingen. In beide gevallen is de liefde eerste en laatste drijfveer, en tevens voorwendsel voor de verteller om daar omheen een wereld van uitweidingen op te roepen. De verwikkelingen rond het liefdesthema zijn bij Poesjkin simpel, bij Seth complex.

Verhoudingen

De Petersburgse dandy Jevgnij Onegin vertrekt naar het landgoed dat hij van een oom geërfd heeft, en maakt op een naburig landgoed kennis met Tatjana en haar zuster Olga. Tatjana wordt verliefd op hem en verklaart hem haar oprechte liefde. Jevgenij wijst haar liefde neerbuigend af, en flirt zelfs met haar zuster Olga die inmiddels met zijn vriend Lenskij verloofd is. Het komt tot een duel waarbij Jevgenij zijn vriend doodschiet. Jevgenij gaat vervolgens op reis om na lange tijd in Petersburg terug te keren waar hij Tatjana weer tegenkomt. Zij is niet langer het naïeve meisje uit de provincie, maar maakt deel uit van de Petersburgse *high society.* Zij is getrouwd met een generaal van wie zij niet houdt. Nu is het Jevgenij die hopeloos verliefd is, maar Tatjana, die zegt dat zij nog steeds van hem houdt, blijft haar generaal trouw.

In *The Golden Gate* gaat het om een paar, deels parallel verlopende, hetero- en homoseksuele verhoudingen die wij zien opbloeien, zich ontwikkelen, afbreken, en weer opbloeien na hergroepering van een aantal van de helden. Eerst John Brown (computerspecialist) en Liz Dorati (advocaat), en daarnaast de relatie van

Ed Dorati (haar jongere broer) en Phil Weiss (vroegere klasgenoot van John, eveneens computerspecialist), dan gaan John en Liz uit elkaar en krijgen we de volgende combinaties: Phil en Liz, en daarnaast John en Janet Hayakawa (kunstenares, zijn allereerste vriendin); Janet verongelukt en John blijft alleen achter, maar wordt gevraagd als peetvader van het kind van Phil en Liz; het boek eindigt met de belofte van verzoening tussen deze drie (John, Liz, Phil).

> ***'Juist in die passages gaat Seth zich te buiten aan de meest verbijsterende en virtuoze rijmen, klankeffecten en woordspelingen.'***

John staat aan het begin en aan het eind van het boek. Hij moet zijn mislukte verhouding met Liz en vervolgens het verlies van Janet verwerken, en zijn eigen emoties leren aanvaarden. Hij is intelligent, maar ouderwets en conservatief, en in vele opzichten zelfs bekrompen. Door zijn werk als computerspecialist voor het ministerie van defensie ('Lungless Labs') komt hij in botsing met zijn vrienden. Het is de tijd van protestdemonstraties tegen de Vietnamoorlog en bewapening, van het Koude-Oorlogdebat. Phil neemt ontslag bij Datatronics en wordt activist, Liz kiest als advocaat de partij van de demonstranten. John is een ongelukkige persoonlijkheid, voor wie de lezer, zeker in het begin, nauwelijks sympathie kan opbrengen. Tegelijkertijd laat de verteller merken zeer met zijn lot begaan te zijn. Waarschijnlijk is het boek hierdoor ook niet sentimenteel geworden, of alleen virtuoos satirisch.

Deze constellatie van personages en conflicten wordt ons gepresenteerd in een hier niet samen te vatten veelheid van nuanceringen en variaties in denken, voelen, en handelen van de personages die het boek tot een waarachtige roman maken. Hun leven wordt aan de lezer gepresenteerd in steeds terugkerende scènes: vooral weekeinden, met z'n tweeën, of met vrienden, op feesten, *house warming parties*, in de familiekring, uit eten, tijdens picnic of olijvenpluk, wandelend, vrijend, pratend over liefde, sex, zonde, godsdienst, zo nu en dan onderbroken door verwijzingen naar de routine van het dagelijks werk (natuurlijk een groot verschil met het aristocratische levensritme van Jevgenij en Tatjana).

Ironisch en liefdevol

Wegens zijn grote variatie aan uitweidingen is *Jevgenij Onegin* door critici wel een soort 'encyclopedie van het Russische leven' van die tijd genoemd. Het is inderdaad frappant hoeveel aandacht Poesjkins verteller besteedt aan uitweidingen over details en *trivia* (vgl. alleen al de commentaren op dit werk van Nabokov en Lotman). Ook Seths roman zit boordevol dergelijke stof, die de tijd, de mensen, hun milieu, en zelfs hun cultuur als geheel, karakteriseert en ironisch, maar tegelijkertijd liefdevol belicht.

De pluralistische, libertijnse Californische levensstijl van rond 1980 wordt opgeroepen met een stroom van details. Juist in die passages gaat Seth zich te buiten aan de meest verbijsterende en virtuoze rijmen, klankeffecten en woordspelingen. De openheid voor invloeden, beelden, en betekenissen uit andere culturen lijkt daarbij het hoofdkenmerk te zijn, en de vrijheid om dat alles te beleven:

Some leave to play football or footsie,
Some for a matinee of *Tootsie*,
To watch a high school tennis match
Or tend their vegetable patch,
Study statistics, skunks, or Serbia,
Shop, sail, or swive, stretch out and snooze,
Or smoke a joint, or strum the blues,
Repair the doodads of suburbia,
Plan out the Lungless Labs campaign,
Or dream of real estate in Spain.

Er is veel aandacht voor moderne technologie, computers en informatica-jargon, en voor muziek. Maar ook Asterix komt aan de orde, en de hoger geschatte Kuifje:

(...), which was the one
In which Bianca Castafiore,
With ‘O my beauty past compare’
Lures the police chief to her laire?’
Liz laughs, ‘I don't recall that story...
Wait! Wait! I sense a sudden flash
- By the whiskers of Kürvi-Tash -

Verder vinden we in *The Golden Gate* veel lekker eten, maar ook het typisch Amerikaanse, puriteinse gezondheidscomplex en een grote preoccupatie met lijnen, dieet, joggen, vegetarisme. Geen genot zonder schuldgevoel, ondanks alle ironie. Het is het thema van een van Seths meest briljante woordspelige uitweidingen:

...Do you like cooking, Phil?' ‘Not really.
I can't abide its cruelty.’
‘Cruelty, Phil?’ ‘Right - you don't merely
Pop corns, you beat eggs, wilfully
Stone cherries, whip cream, chop and skewer,
Are happier when cheese is bluer -
And then there's batter, rack of lamb,
And squash, and mace... ad nauseam.
No. Violence and exploitation
Of co-comestibles would be
A sin. My conscience troubles me
With delicate denunciation:
Far better not to cook, and starve
In purity, than baste and carve.’

De Russische dandy Onegin heeft dergelijke scrupules natuurlijk niet, maar het genot van de culinaire taal is hetzelfde; vgl. Jonkers vertaling:

(.....) maar hij
stuift naar Talon - daar wacht, zo hoopt hij,
Kawerin al - en weldra loopt hij
de zaal in. Kurkgeknal. Karmijn
ontspringt de stroom Kometenwijn.
Een bloedrood stuk roastbeef staat voor hem
met truffels, weelde van de jeugd,
en kookkunst op z'n Frans, o vreugd;
pastei uit Straatsburg (juicht, gij koren),
dan een Limburgse kaas (op geur),

waarnaast een ananas (op kleur).

Cultuurkritiek

Dinerend met Janet wordt John zich in hoofdstuk 1 bewust van zijn eenzaamheid, zo niet van regelrechte hypochondrie. De beelden verbinden een egotistische *American Dream*, kapitalisme, technologie, cliché-sentiment, en neurose. Als zodanig bevat het al de kiem van Seths Amerikaanse cultuurkritiek die ook in de andere hoofdstukken steeds weer doorklinkt:

> ‘I'm young, employed, healthy, ambitious,
> Sound, solvent, self-made, self-possessed.
> But all my symptoms are pernicious.
> The Dow-Jones of my heart's depressed.
> The sunflower of my youth is wilting.
> The tower of my dreams is tilting.
> The zoom lens of zest is blurred.
> The drama of my life's absurd.
> What is the root of my neurosis?
> I jog, eat brewer's yeast each day,
> And yet I feel I slip away.
> I wait your sapient diagnosis.
> I die! I faint! I fail! I sink!’
> ‘You need a lover, John, I think.’

Deze strofe zet letterlijk de toon (*s*ound, *s*olvent, *s*elf-po*ss*e*ss*ed, perni*c*ious, depre*ss*ed) voor het beginnende, maar tot mislukken gedoemde liefdesmotief van John. De opbouw van de beelden naar een reeks theatrale lite-

raire clichés ('I die! I faint! I fail! I sink!') wordt ironisch, 'therapeutisch', onderuit gehaald door Janets commentaar in de slotregel. Dit is de oneginstrofe op volle toeren, en die vraagt om vergelijking met de beroemde 17e strofe in hoofdstuk 6 van *Jevgenij Onegin*, waarin Vladimir Lenskij als verliefde cliché-dichter wordt gestileerd. Poesjkins commentaarstem in de slotregels interpreteert realistisch de 'proza'-betekenis van Lenskij's pathetisch-poëtische reddersfantasieën omtrent Olga aan de vooravond van het duel met Jevgenij. In de vertaling van Jonker:

> Wladimir, futloos en droefgeestig,
> kan haar niet meer - nu hij dit ziet -
> herinneren aan wat op 't feest zich
> heeft afgespeeld. 'Ik laat haar niet
> verleiden', denkt hij, 'door fervente
> verzuchtingen en complimenten
> van een infame losbol. Neen!
> Ik zal haar redden, ik alleen!
> Ik laat geen lage gifworm knagen
> aan 'n leliesteelje zonder kracht,
> geen nauw ontloken bloesempracht
> verwelken na twee lentedagen!'
> - Wat inhield: morgen duelleer
> ik met een vriend. Dat neemt geen keer.

(Johnston heeft daar: Friends, all this meant was: I've a date/ for swapping bullets with a mate.)

Stormachtig

De ontmoeting tussen John en Liz, resultaat van een contactadvertentie en de verborgen bemoeienis van Janet, vindt plaats - waar anders? - in een restaurant, en het micro-universum van hun verliefdheid ontwikkelt zich stormachtig tussen eettafel en bed:

> But talk turns, as the meal progresses,
> To (heart-unsettling) movie stars,
> The chef's (mouth watering) successes,
> The ills (mind-boggling) of their cars,
> To cats, to microchips, flotation
> Of corporate bonds, sunsets, inflation,
> Their childhoods... while, along the way,
> A bountiful, rich cabernet
> Bestows its warm, full-bodied flavour
> On everything they touch upon,
> But most of all on Liz and John
> Who, fluent as the draught they savor,
> In phrase both fulsome and condign
> Sing praise of Californian wine.
> (...)
> Daybreak. John wakes to sunlight streaming.
> (...)
> He starts as, through the door he's facing,

Liz enters with a coffee tray
In negligible negligee.
She pours two cups. Without embracing
They sit, their eyes infused with sleep
And love, and drink the potion deep.

Toch zijn er al vroeg tekenen van incompatibiliteit in hun verhouding die vanaf het begin begeleid wordt door de onverzoenlijke vijandschap die Liz' kat Charlemagne koestert jegens John.

Hoofdstuk 4 opent met de *house warming party* van Liz en John. Onder de genodigden bevindt zich ook de verteller-auteur incognito, of beter, in anagram: Kim Tarvesh - Vikram Seth. Verder is er professor Pratt (een ‘fine-tuned historian’) die na zijn zevende glas de aandacht van gastvrouw Liz opeist. Charlemagne slaat toe:

‘Professor Pratt, how good to meet you...
(John's really left me in the lurch)...’
‘At last, my dear! I thought I'd treat you
To new directions in research
On Pittsburg.’ ‘Thanks, but with this yelling,
Professor Pratt, it would be selling
Your theories short to try... (There's John -
That's odd - he's got a new suit on -
And why is he kicking at the table?)..
Excuse me...’ Liz goes over. ‘Hi!
Something wrong dear?’ ‘Yes! Just as I
Was hoping things had gotten stable,
As if to prove that all is flux,
Your squalid cat pissed on my tux.’

In de hele roman spelen katten een belangrijke rol, als parallelle groep *dramatis personae*;

naast Charlemagne zijn er nog Cuff the Great en Link the Lesser. En verder is er de al genoemde leguaan Schwartzenegger.

'Schwartz' zou wel eens het eerste reptiel kunnen zijn dat het tot werkelijk literair karakter heeft gebracht. De dieren zijn vaak een bron van heftige menselijke emoties, zij zijn jaloers en concurreren met menselijke minaars, zoals in het geval van Charlemagne. Voor Seth vormden zij een rijke bron van inspiratie voor bespiegelingen en taalvondsten.

Schuldgevoel

Dan is er de homoseksuele relatie tussen Phil en Liz' broer Ed. Die loopt stuk op het onoverkomelijke schuldgevoel van de katholiek opgevoede Ed Dorati. Phil, van joodse afkomst, stelt het leven boven de leer en benadrukt het belang van echte gevoelens. Hij heeft een mislukt huwelijk achter de rug en is de oudere, ervaren partner. Ed is hartstochtelijk, aanhankelijk, en impulsief. De ontwikkeling van hun relatie loopt min of meer parallel aan die van Liz en John. Het thema van de homoseksualiteit wordt verbonden met de andere terugkerende thema's in het boek, liefde, vriendschap, huwelijk, bewapening (*Star Wars*) en kernenergie, en krijgt daarmee ook een politieke lading. Seth toont ook hun groeiende intimiteit, maar ironiseert taboe en censuur door zich plotseling in Poesjkins situatie te plaatsen, een soort 'auteursalibi' tegenover de moderne lezer:

> ***'Het thema van de homoseksualiteit wordt verbonden met de andere terugkerende thema's in het boek, liefde, vriendschap, huwelijk, bewapening (Star Wars) en kernenergie, en krijgt daarmee ook een politieke lading.'***

> Now just as things were getting tenser,
> And Ed and Phil were making love,
> The imperial official censor
> - Officious and imperious - drove
> His undiscriminating panzer
> Straight through the middle of my stanza.
> Now, Gentle Reader, is it right
> This swine should put my Muse to flight,
> Rooting about among my pearly
> Wisdom till he finds orts that he
> Can gobble down with grunting glee?
> Forgive me, Reader, if I'm surly
> At having to replace the bliss
> I'd hoped I could portray, with this.

De band tussen Phil en Liz, ontstaan in hun gemeenschappelijke strijd tegen 'Lungless Labs', na Ed en na John, mondt uit in hun huwelijk, en wordt gepresenteerd als een volwassen relatie waarin seks niet alles bepaalt; Liz tegen Phil:

> 'I think I understand the feeling.'
> Then, with an effort: 'Well, love's fun
> At first. but living with someone

You love can be less appealing
If everything's just great in bed
Yet nothing's shared inside your head.’

Levenskeuzen

De *Golden Gate*, de ‘Gouden Poort’ en de brug met die naam symboliseert de wereld van San Francisco, en het leven

als zodanig. Als poëtisch beeld is hij drager van levens- en wereldomvattende associaties: grootsheid, met een hechte fundering. Hij heeft bovendien een sterk esthetisch moment. De brug verschijnt in verhaal enige malen als omineuze, of voorspellende achtergrond op momenten waarop grote levenskeuzen worden gemaakt, zoals het aangaan of verbreken van een verhouding, als begin van een nieuw leven. In de laatste strofe van hoofdstuk 9 zegt Liz tot Phil:

> ‘Let's cross the bridge (...)’
> They cross. The westward arc of ocean
> Beyond Point Lobos gleams with light.

> ***‘De verteller ziet achterom, in zijn pogingen om de Geschiedenis te reconstrueren, maar deze ontglipt hem als een Eurydice die terugzinkt in het schimmenrijk.’***

Liz Dorati, en de familie Dorati als geheel, lijkt een speciale symbolische relatie met de *Golden Gate* te hebben. Liz zelf is als persoonlijkheid een ‘brug’, zij verbindt, bewust en onbewust, en bemiddelt (tussen John en Phil, Ed en Phil, John en haar kind John; en natuurlijk in haar werk als juriste). In hoofdstuk 2,43 heeft zij ‘gold hair’ en de naam Dorati, hoewel uitdrukkelijk van Hongaarse origine, is ook interpreteerbaar als het Italiaanse *dorati*, en dan betekent het dat de familie ‘verguld’ is.

Cyclus

Naar het einde van de roman overheerst een andere toonsoort, een van emotionele betrokkenheid. De lezer betrapt zich er op dat de gevoelens en lotgevallen van de personages vaak meer zijn aandacht opeisen dan de virtuositeit van strofen en rijmen.

Opvallend is dat het verhaal zich dan niet meer in de jachtige stad afspeelt, maar uitdrukkelijk buiten, op het wijngoed van de Doratis, met intens familiale, harmonische scènes in de Amerikaanse mythisch vorm van het feest van Thanksgiving.

Hier lijkt dan nog een klassieke Russische literaire parallel mogelijk, nl. met de harmonische wereld van de familie Rostov in Tolstojs *Oorlog en vrede.* Hierdoor wordt de betekenis van het boek als lofzang op het leven en de liefde versterkt. De band tussen de generaties, en de cyclus van dood en geboorte wordt benadrukt. Juist in deze situatie dient de dood van moeder Dorati zich aan, maar blijft ook zolang uit dat zij haar felbegeerde kleinkind nog kan zien.

The Golden Gate en *Jevgenij Onegin* hebben beide een open einde, met een eenzame held. Jevgenij wordt letterlijk halverwege een strofe alleen gelaten door zijn verteller. Wel is er duidelijk hoop voor John, van wie Liz deze karakteristiek geeft:

> Liz adds, ‘you're right, Phil. John's not vicious -
> Or unaffectionate or unkind.
> He's generous, he's not malicious.
> It's that at times he's almost blind.

Ook Jevgenij was niet kwaadaardig, of zelfs onaardig, maar zeker blind op een noodlottig moment.

De luchtige toon van het begin van *The Golden Gate* wordt geleidelijk overstemd door een van emotionele betrokkenheid bij de belangrijkste personen: John, Liz en Janet ('Jan'), die ook na haar dood Johns beschermengel is, zoals zij aan het begin de ontmoeting tussen hem en Liz tot stand bracht. Het boek eindigt met haar stem. John, die haar dood nog niet

verwerkt heeft, leest de brief waarin Liz en Phil hem, als teken van verzoening en volwassenheid, vragen om peetvader van hun kind te worden: (...) *We wouldfar rather | Have you than any other friend. | Please speak to us, John. In the end, | We'll all be old, or dead, or dying.* (...). De slotstrofe luidt als volgt:

Depleted by his pain, he slowly
Walks to Jan's desk. What did not last
In life has now possessed him wholly.
Nothing can mitigate the past.
He gently touches Jan's sand dollar.
It soothes him in the ache, the squalor
That is his life, and she seems near
Him once again, and he can hear
Her voice, can almost hear her saying,
'I'm with you, John. You're not alone.
Trust me, my friend; there is the phone.
It isn't me you are obeying.
Pay what are your own heart's arrears.
Now clear your throat; and dry these tears.'

De belangrijkste eigenschappen die beide werken verbinden zijn de alles overheersende combinatie van poëtische vorm en toon van de verteller, de stilering van diens houding door de taal, en het bevrijdende, fysieke genot van de taal: ironisch, spelend, relativerend, wijs bespiegelend en emotioneel, met een intensiteit die in proza niet zo direct werkt. Poesjkin schreef aan zijn vriend Vjazemskij in 1823 dat hij bezig was, niet met een roman, maar met een roman in verzen, en 'dat is een duivels verschil'. Het is een combinatie die ook de lezer volledig opeist. Het is alles of niets.

Literatuur

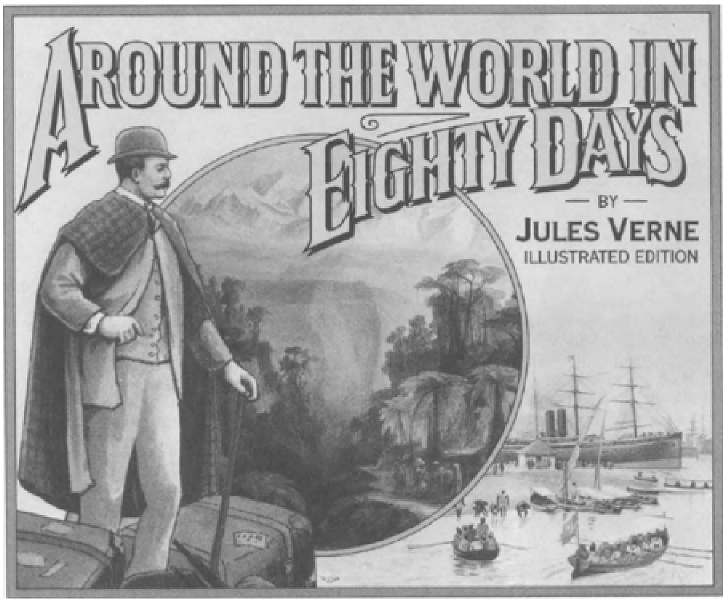
Vikram Seth, *The Golden Gate. A Novel in Verse.* New York: Vintage books, 1987 (1986).
Alexander Poesjkin, *Jewgeni Onegin. Roman in verzen.* Verzamelde Werken Deel 2. Vertaald door W. Jonker. Redactie en aantekeningen: Charles B. Timmer. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1989.
Alexander Pushkin, *Eugene Onegin.* Translated by Charles Johnston with an introduction by John Byley. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1985 (1977).
De Nederlandse vertaling van *The Golden Gate* verschijnt najaar 1994 bij uitgeverij Van Oorschot.

Barend van Heusden

Cronopische Variaties

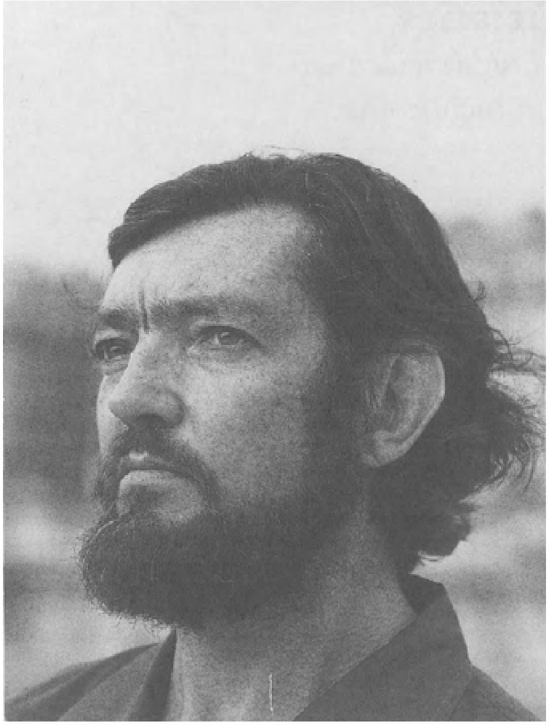
Reis om de dag in tachtig werelden en De reis om de wereld in tachtig dagen

> Deze dag heeft tachtig werelden, het getal is gekozen voor het goede begrip en ook omdat het mijn naamgenoot beviel, maar misschien waren het er gisteren vijf en vanmiddag honderdtwintig, niemand kan weten hoeveel werelden er zitten in de wereld van een cronopio of een dichter, alleen de bureaucraten van geest beslissen dat hun dag is samengesteld uit een vast aantal elementen, chitineuze pootjes die opgewekt in de weer zijn om vooruit te komen op de zogeheten rechte lijn van de geest (*Reis om de dag*, blz. 162-163).[1.]



In de *Reis om de dag in tachtig werelden* van de Argentijnse auteur Julio Cortázar (1924-1984), zal men de tachtig werelden die in de titel genoemd worden tevergeefs zoeken. Evenmin is er in de tekst sprake van een reis, of van een bepaalde dag. De titel, die toch expliciet verwijst naar de roman van Verne

over de reis van de flegmatieke Brit Phileas Fogg en zijn Franse bediende Passepartout, dient men kennelijk niet al te letterlijk op te vatten. ‘Ik dank de titel van dit boek aan mijn naamgenoot,’ schrijft Cortázar, ‘en aan Lester Young de vrijheid deze te veranderen zonder het wereldomspannende verhaal van Phileas Fogg Esq. geweld aan te doen. Op een avond dat Lester de melodie *Three Little Words* vulde met rook en regen, voelde ik meer dan ooit wat de parafrase die vasthoudt aan het thema dat zij bestrijdt, vervormt en iriseert, voor de groten van de jazz betekent.’ De reis om de wereld is wel aanwezig, maar indirect, als thema en als tegenspeler, terwijl de auteur ruimte schept om zijn eigen bewegingen te kunnen uitvoeren.

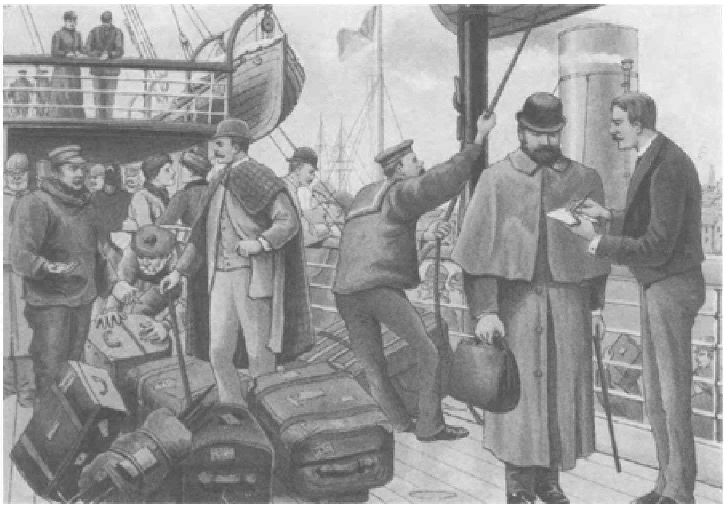


Julio Cortázor (foto: Anne de Brunhoff)

Komisch duo

Het verhaal van Verne's *Reis om de wereld in 80 dagen* (1872)[2.] is bekend: Phileas Fogg, een teruggetrokken levende Britse gentleman, wiens sociale contacten zich beperken tot kaartspelen met leden van zijn club - de Reformclub in Londen -, gaat op zekere dag een weddenschap aan. Hij zal in tachtig dagen rond de wereld reizen, daarbij gebruik makend van de modernste middelen van transport: het stoomschip en de (stoom)trein. Op de dag dat de weddenschap wordt afgesloten, woensdag 2 oktober 1872, treedt de Fransman Passepartout bij hem als knecht in dienst. De levenslustige Franse bediende en zijn flegmatieke, neurotische Britse meester zijn - zoals hun namen overigens al doen vermoeden - typen, verstoken van enige individualiteit die hen boven het cliché zou kunnen doen uitstijgen. Maar hoewel ze de lezer als persoon koud laten, wekken ze als tweetal de belangstelling. Een duo van tegengestelde karakters, zoals zij dat samen vormen, is een veel voorkomend structuurelement in komedies. Van Don Quichote en Sancho Panza tot Astérix en Obélix (die overigens net als Fogg en Passepartout door een Idéfix worden geschaduwd), via onder anderen Holmes en Watson en Stan Laurel en Oliver

Hardy, staan de tweetallen garant voor een komisch effect. Het genre van de komedie omvat, als men het begrip ruim definieert, niet alleen 'grappige' verhalen, maar meer in het algemeen al die teksten waarin een gewenste maatschappelijke orde ook daadwerkelijk tot stand wordt gebracht. Daarom ook gaat het in de komedie niet in eerste instantie om het succes of de mislukking van een individu, maar om het lot van een familie, een dorp, een volk of zelfs de hele mensheid. Een komisch koppel kan allerlei tegenstellingen verbeelden: die van droom en daad, bevlogen enthousiasme en praktisch inzicht, pessimisme en optimisme, genialiteit en domheid, kracht en zwakte. Hoewel de invulling van de tegenstelling natuurlijk belangrijk is voor de thematiek van een bepaald verhaal, is er een aspect van het komische tweetal dat op een abstracter niveau een rol speelt. Van groot belang is namelijk dat de twee karakters elkaar niet uitsluiten (tegenstrijdig zijn) maar aanvullen. Als combinatie van elkaar aanvullende eigenschappen suggereren ze namelijk *volledigheid.*



Bij Fogg en Passepartout wordt het rigide doorzettingsvermogen van de één gecompenseerd door het opportunisme van de ander, vasthoudendheid door enthousiasme, precisie door gevoeligheid, flegma door exuberantie. Men zou zelfs nog een stap verder kunnen gaan en veronderstellen dat beide personages elkaars diepste verlangen vertegenwoordigen: Passepartout zou eigenlijk als Fogg willen zijn, en omgekeerd. Het is suggestie van volledigheid die het komische tweetal tot geloofwaardige vertegenwoordigers van een groep of maatschappij maakt. 'Iedereen' kan zich in het stel herkennen.

Hiërarchie

De onderlinge verhouding tussen de twee personages van een komisch duo is bovendien bijna altijd hiërarchisch. De hiërarchie die het tweetal verbeeldt is de hiërarchie die een familie, een groep, een samenleving in lagen verdeelt. Ieder individu krijgt een plaats op de ladder, al naar gelang hij meer bij het ene, dan wel bij het andere personage thuishoort. Voorzover het komische tweetal ook de samenleving verbeeldt waar de lezer of toeschouwer toe behoort, zal deze zich naar het duo moeten schikken: als lezers zijn wij allemaal Sancho Panza en Don Quichote, Watson en Holmes.

Ook brengt de schijbare volledigheid van het duo met zich mee dat voor iedereen, personages zowel als lezers, geldt: je bent ‘plaatsbaar’ in termen van de tegenstelling, of je hoort in de samenleving niet thuis - je bent bijvoorbeeld een heiden, een barbaar, een Romein of een monster. Dit kan een uiterst onaangename keuze zijn voor wie zich in de voorgestelde hiërarchie niet herkent: het is buigen of barsten, de eigen identiteit is men in elk geval kwijt. Aan de komedie als narratief genre kleven dus een aantal allesbehalve komische kanten, zoals de Indische mevrouw Aouda in *De reis om de wereld* ondervindt.

Ijzeren greep

De reis van Phileas Fogg is ongetwijfeld een komedie in de hier voorgestelde betekenis. De gewenste maatschappelijke orde is die van de Europese man. Het hele boek is een lofzang op deze man, ‘volledig’ verbeeld in de personages Fogg en Passepartout. Phileas Fogg leeft in een wereld van mannen (de Reformclub), met vrouwen lijkt hij weinig op te hebben. En in dit opzicht verschilt Passepartout niet van zijn meester. Mevrouw Aouda vertegenwoordigt ten opzichte van deze samenleving dat wat vreemd, want anders is. Als vrouw en als niet-Europese lijkt zij een bedreiging voor de gevestigde orde. Het antwoord van de samenleving op deze veronderstelde bedreiging is gewelddadig: met behulp van stoommachine, geld en taal worden het erotische en het exotische in een ijzeren greep gehouden.

Aan het vreemde worden twee opties gelaten: aanpassen aan de heersende orde of verdwijnen. In de persoon van mevrouw Aouda wordt wat vreemd is ingelijfd. Over

haar lezen we dat zij ‘jong [was] en blank als een Europese’. Haar schoonheid is algemeen bekend. Haar vader is koopman in Bombay geweest en in die stad heeft zij een geheel Engelse opleiding genoten. ‘Naar haar manieren en haar kennis te oordelen, zou men haar dan ook voor een Europese gehouden hebben’. En Verne doet er nog een schepje bovenop: ‘Mevrouw Aouda was een mooie vrouw, in de volle betekenis van het woord, ook volgens Europese begrippen. Zij sprak zeer goed Engels en de gids had niet overdreven, toen hij zei dat deze jonge Hindoese door haar opvoeding geheel veranderd was’.

Geen moment is Phileas Fogg geïnteresseerd in de wereld waar hij *full speed* doorheen reist. ‘Want hij behoorde tot het soort Engelsen, dat het land dat zij doortrekken door hun bedienden laat bezoeken.’ (...) ‘Wat deed deze zonderling dan wel, die op [het schip] de Mongolia gevangen zat? Allereerst gebruikte hij zijn vier maaltijden per dag, zonder dat de slingeringen of schommelingen zijn goed georganiseerde constitutie in de war konden brengen. En vervolgens whistte hij.’ Fogg reist niet echt, hij is lichaam, ‘een kring beschrijvend rondom de aardbol, volgens de wetten der werktuigkunde.’

Omdat Fogg niet kijkt, moet Passepartout dat wel doen. En die is voornamelijk verbaasd: ‘“Zeer merkwaardig! Zeer merkwaardig!” mompelde Passepartout bij zichzelf, toen hij aan boord terug was [hij heeft Aden bezocht]. “Ik merk wel dat het zeer nuttig is te reizen, vooral wanneer men iets wil zien.”’ Zijn belangstelling

blijft echter aan de oppervlakte steken, hij doet geen enkele poging wat hem vreemd is beter te leren kennen.

Techniek en geld

Alleen schijnbaar is de reis een bijzondere individuele prestatie. In feite is het succes van de reis de verdienste van een cultuur van stoommachines, geldbuidels en spelletjes kaart: het Westen controleert de wereld. Verne idealiseert het handelskapitalisme en lijkt te genieten van de verburgerlijking van de wereld.

De techniek en de bankbiljetten zijn de wapens waarmee de Europeaan Fogg de wereld naar zijn hand zet. *De reis om de wereld* is een ongegeneerde ode aan de het kapitalisme en aan de stoommachine, die samen de beheersing van de aarde mogelijk hebben gemaakt. ‘Onder de arm droeg [Fogg] *Bradshaw's continental railway-steam-transit and general guide*, die alle mogelijke inlichtingen voor de reis bevatte. Hij nam het valies uit de handen van Passepartout, opende het en deed er een pak bankbiljetten in, die in alle landen van de wereld worden aangenomen.’

Voor ieder van de drie mannelijke hoofdpersonen draait de reis uiteindelijk om geld. Fogg geeft het groots uit, bovendien staat er in de weddenschap veel geld op het spel. Passepartout weet dat hij zal moeten opdraaien voor het feit dat hij de gaskraan thuis, in Londen, open heeft laten staan. De reis gaat hem dus veel geld kosten. En inspecteur Fix, die in de veronderstelling verkeert met Fogg een voortvluchtige dief op het spoor te zijn, ziet gaandeweg de reis het percentage slinken dat hem van de som die Fogg gestolen zou hebben toekomt: ‘De inspecteur van politie gaf zich geheel over aan

zijn eigen gedachten. En inderdaad, sinds hij Londen verlaten had, had Phileas Fogg, zowel aan reiskosten als aan fooien, de koop van de olifant, de borgtochten en de boeten reeds meer dan vijfduizend pond uitgegeven en het percentage van de teruggevonden som, die toegekend zou worden aan de detective, verminderde dus voortdurend.'

Dat Fogg bij dit alles zelf niet om geld lijkt te geven, is een treffend geval van zelfbedrog - van de lezer, wel te verstaan. Is het niet makkelijk te beweren dat het je niet om het geld gaat, als je weet dat je dat geld toch wel zult krijgen? Dat is immers de wet van de komedie, en die wet kent de lezer ook. De spanning van de komedie is vooral een prettige spanning,

omdat wij weten dat het allemaal goed zal komen. De gewenste orde komt nooit werkelijk in gevaar. Het allerduidelijkst blijkt dit in *De reis om de wereld* in India, wanneer Fogg zijn hele project op het spel zet om mevrouw Aouda, die verbrand dreigt te worden, te redden.

Gesloten cirkel

De weddenschap is dus minder onschuldig en speels dan op het eerste gezicht wellicht lijkt. Het is een gevecht, en op het spel staat de identiteit van de Europese man. Over het einddoel van de strijd hoeven we ons weinig illusies te maken, dat is een universele onderwerping aan de uniformiteit. De moderne technologie is in dienst gesteld van een wereldbeeld dat gevoed wordt door angst voor wat ‘anders’ is, en dat een krampachtige poging doet met behulp van een gemechaniseerde cultuur de controle over de wereld te verkrijgen en te behouden.

De reis is een gesloten cirkel. Er verandert uiteindelijk niets, men vertrekt om thuis te komen. Wel bewijst Fogg in de confrontatie met het vreemde ‘volwassen’ te zijn. In alle opzichten is hij de bedreigende natuur en cultuur (tijd, ruimte, lichaam, conventies) de baas. De wereld zet hij naar zijn hand. Wat onbekend is wordt, wanneer hij het niet meer kan negeren, manmoedig onder ogen gezien. Fogg wordt niet misselijk, kent geen angst of seksuele verlangens - of liever gezegd, hij blijkt ze volledig meester te zijn. Hij heeft zelf wel iets van een machine. Zijn tred is ‘de slinger van een klok gelijk’. De beloning die op de deze initiatierite volgt is rust. Alles blijft - gelukkig - altijd hetzelfde. Het avontuur van Fogg blijkt een lofzang op het conformisme.

Rayel-o-matic

De eerste keer lees je Cortázars *Reis om de dag* vermoedelijk veel te snel. Te snel, omdat je het leestempo hebt van een lezer die is opgevoed met boeken als Verne's *De reis om de wereld.* Dat boek jaagt zijn lezers op alsof zij zelf de weddenschap moeten winnen die Phileas Fogg en Passepartout in sneltreinvaart rond de wereld

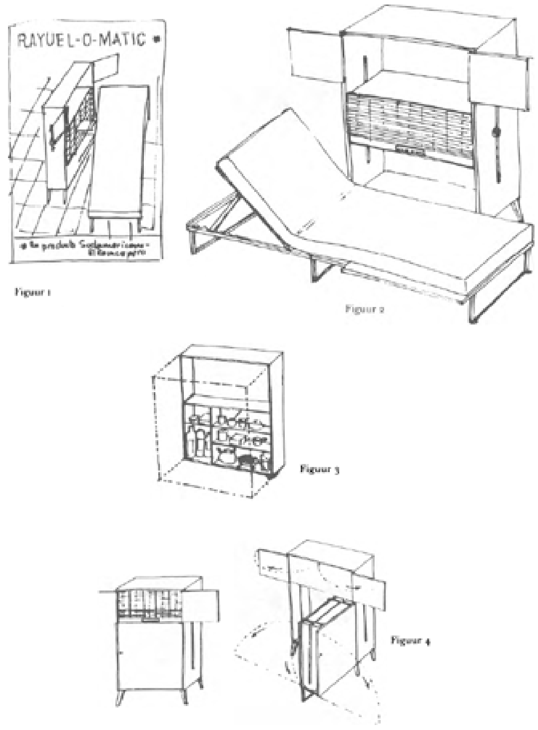
drijft. Voor deze gejaagde lezers, die slechts met de grootste moeite de neiging om even op de laatste bladzijde te kijken kunnen onderdrukken, ligt de charme van *De reis om de wereld* minder in de wereld die tijdens de reis wordt bezocht dan in de spanning van het 'halen ze het of halen ze het niet?'

Verne maakt het hen, voorzover ze last hebben van een slecht geweten, gemakkelijk. Terwijl Phileas Fogg de buitenwereld geen blik waardig keurt - hij speelt liever whist -, wordt het geweten van de lezer gesust door de nieuwsgierigheid van Passepartout, die echter alles wat anders is even verbazend en merkwaardig vindt, en wiens ontmoetingen met het onbekende de diepgang hebben van reisgidsenlyriek. Maar de lezer hoeft zich niet bezwaard te voelen. Hij mag verder lezen, hoe eerder hij thuis is, hoe beter.

In de *Reis om de dag* wordt de lezer eerder geremd dan voortgetrokken, de voortdurende afwisseling van stijlen, onderwerpen en personen zorgt ervoor dat hij geen moment vergeet dat hij aan het lezen is.

Je onthoudt bovendien de *Reis om de dag* niet makkelijk, en ook dat is bij Verne anders. *De reis om de wereld* heeft een heldere verhaalstructuur, er is een duidelijk begin en einde, en we weten wie de hoofdpersonen zijn. In *Reis om de dag* ontbreekt ieder verhaal, en als er al sprake is van een begin, in de vorm van een inleiding, een duidelijk einde is er zeker niet. De tekst houdt niet op bij de kaft van het boek. Met instemming haalt Cortázar de Argentijnse schrijver Macedonio Fernández aan, die gezegd heeft: 'Ik heb geen zin om het einde van mijn geschriften mee te maken, reden waarom ik ze voortijdig beëindig'.

Een opbouw die de herinnering tot steun kan zijn ontbreekt, waardoor steeds opnieuw lezen



Rayuel-o-matic

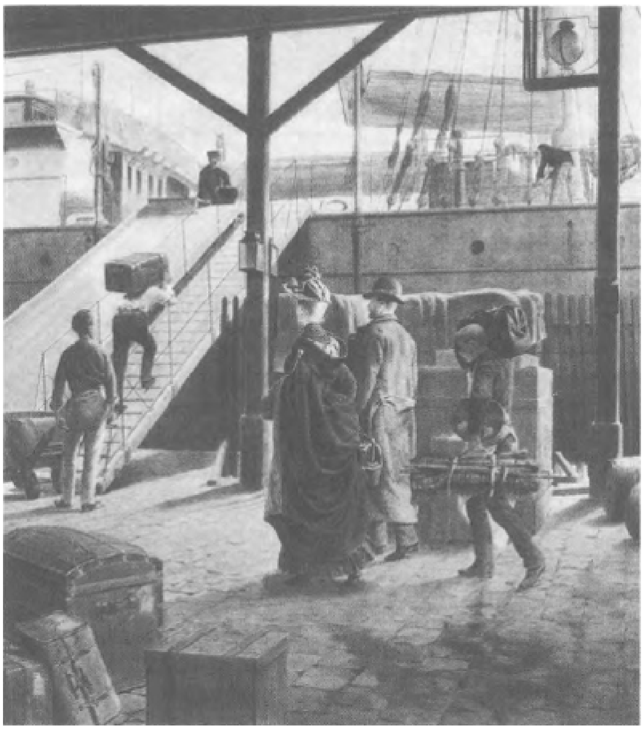
mogelijk is en zelfs noodzakelijk. Vooraan beginnen is niet nodig, en het boek leent zich dan ook uitstekend voor lezing met behulp van een RAYUEL-O-MATIC. Dit ingenieuze apparaat, dat de schrijver in de *Reis om de dag* uitvoerig beschrijft - illustraties ontbreken niet -, is een kastje (een ‘machine’), ontworpen door Cortázars goede vriend Fassio om zijn roman *Rayuela* te lezen. Men moet het zich voorstellen als een imaginaire mechanische voorloper van de cd-speler die zo kan worden geprogrammeerd (‘random sampling’) dat hij de hoofdstukken van het boek in een willekeurige volgorde, die bovendien iedere keer anders is, aan de lezer voorlegt.

Provocatie

De inhoudsopgave van *De reis om de dag* herinnert aan het pak van Sjaalman in de *Max Havelaar.* De titels van de 39 opgenomen teksten zijn even merkwaardig en gevarieerd als de opsteltitels in het pak van Multatuli's alter ego. Wat te denken, bijvoorbeeld, van ‘Meer over katten en filosofen’, ‘Over het gevoel er niet helemaal te zijn’, ‘Nachten in Europa's ministeries’, ‘De reis om de piano van Thelonious Monk’ of ‘De brandstapel met een’?

Om tot het hart van de *Reis om de dag* door te dringen dien je je als lezer te concentreren op *de manier waarop* de onderwerpen, waarvan Verne er slechts één is, beschreven zijn. In de titel is de verwijzing naar Verne dan ook minder belangrijk dan de verwijzing naar *een manier van doen*: het thema van het boek van Cortázar is de variatie, de omkering, de vervorming van wat gegeven is.

De *Reis om de dag* gaat over een manier van schrijven, van lezen en, iets ruimer geformuleerd, over een manier van omgaan met de dingen - of dat nu katten zijn of Proust, is van ondergeschikt belang. Deze vorm van schrijven eist meer van de lezer dan hij misschien gewend is:



Het is overbekend: hoe meer een boek weg heeft van een opiumpijp, des te tevredener is de Chinees die hem rookt en hoogstens bereid is om de kwaliteit van de opium ter discussie te stellen maar niet de lethargische effecten. De voorstanders van zulke verhalen gaan er stilzwijgend aan voorbij dat de anekdote van elk verhaal een uiting van vervreemding is, om niet te zeggen

> een provocatie om vervreemding in de lezer teweeg te brengen.

Wat de lezer behoort te verleiden, vindt Cortázar, is niet de eenheid van het vertelproces maar juist de barst in de eenduidige schijn. Het zijn de openingen naar vervreemding die de lezer aan het werk zetten, de uitnodigingen tot verplaatsing waarin het gewone niet meer geruststellend is 'omdat niets gewoon is zodra je het aan een stil, gestaag onderzoek onderwerpt' (...) 'Maar het is haast onvermijdelijk dat die breuken in de hypnose, waarin de schrijver een actieve deelname van de lezer vereist, door de klanten van de opiumdealer worden ontvangen met een behoorlijke dosis ontsteltenis'.

Vervreemding

De vervreemding die de schrijver teweeg wil brengen is de vervreemding van wie langs de zijlijn staat en het gevoel heeft niet in het geheel te passen, er 'nooit helemaal te zijn'. Het afgeronde universum van de anderen deelt de dichter slechts 'tangentiaal'. De dichter is vervreemd, maar niet iedere vervreemde is een dichter. De literatuur geeft de vervreemding een vorm, biedt weerstand tegen de gecodificeerde alledaagsheid in het bewustzijn, die tot stand gebracht is door onder andere 'de redenerende intelligentie, de nieuwsmedia, het hedonisme, de aderverkalking en het huwelijk'. De gehanteerde techniek is die van de vervorming. De kunstenaar werkt met bestaand materiaal dat hij omwerkt, opnieuw ordent, in een ander verband plaatst. Het is een techniek die in de kunstgeschiedenis vooral bekend is geworden door Dada en het surrealisme, twee stromingen waar Cortázar zich verwant mee voelt. De dadaïsten Man Ray en Marcel Duchamp nemen in de *Reis om de dag* dan ook een belangrijke plaats in, evenals overigens de jazz.

Ook Verne reist in de *Reis om de dag* in verschillende gedaantes mee. Soms is hij expliciet aanwezig, zoals in het verslag van een optreden van jazzpianist Thelonious Monk:

> (...) en Thelonious maakt een duizelingwekkende reis zonder te bewegen, centimeter voor centimeter vorderend naar het eind van de piano dat hij niet zal bereiken, je weet dat hij dat niet zal bereiken want om daar te

komen zou hij meer tijd nodig hebben dan Phileas Fogg, meer zeilsleden, meer sneltreinen op dennehoning, olifanten en door de snelheid geharde treinen die de afgrond kunnen nemen als de brug kapot is, dus reist Thelonious op zijn eigen manier, op zijn ene been leunend en daarna op zijn andere zonder van zijn plaats te komen, wippend op de brug van zijn *Pequod* die is vastgelopen in een theater, en op gezette tijden zijn vingers bewegend om een centimeter of duizend mijl te vorderen, waarna hij (...)

Maar Verne's aanwezigheid is vooral impliciet. Als een onzichtbare tegenspeler stuurt Verne's melodie de improvisaties van Cortázar. De reis die de lezer om de dag maakt is in veel opzichten tegengesteld aan die van Fogg, maar vertoont er tegelijk ook overeenkomsten mee.

Tegenover de volledigheid bij Verne staat de onvolledigheid van Cortázar. Zijn boek is geen afgerond geheel, en ook de meeste teksten hebben een fragmentarisch karakter. De reis om de dag is een reis zonder doel, een reis om het reizen. Bij Verne was het net andersom, daar was het reizen een middel om zo snel mogelijk het doel te bereiken, een doel dat bovendien nog bijna gelijk was aan het vertrekpunt. ‘Mevrouw,’ zegt Cortázar met een knipoog naar de Engelse auteur Sterne, ‘verwacht u niet teveel coherentie van deze reis om de dag. Sommige van mijn tachtig werelden zijn oude en kleine planeetjes, waar ik lang geleden ben aangekomen, verfoeid door de zuiveren in de literaire leer, maar ontroerend voor

wie trouw blijft aan *Oliver Twist*, Jelly Roll Morton.'

Door allerlei teksten naast elkaar te zetten bereikt de dichter dat ze elkaar gaan beïnvloeden, dat er lijnen zichtbaar worden die niet voor de hand liggen. Het zijn dezelfde draden, dezelfde kleuren, maar nu in andere combinaties (en met minder patroon, zoals op de achterkant van een tapijt).

Homo ludens

Hoe verschillend Cortázar en Verne denken en dichten, blijkt onder andere uit hun spelopvatting. Bij Verne is het spel de uitdrukking van een gevoel van absolute superioriteit ten opzichte van de werkelijkheid. Ook al zal het bij anderen soms de indruk wekken van struisvogelpolitiek, wie het leven als een spel opvat, verkeert in de veronderstelling dat hij het volledig in zijn greep heeft. Natuurlijk kun je een spel

verliezen, maar dat is dan te wijten aan een gebrek aan geluk, of kunde, en niet aan onwetendheid. Wat buiten de grenzen van het spel ligt is van geen belang, eigenlijk bestaat het niet eens. Wie zich niet aan de regels houdt wordt vogelvrij verklaard, daar hoeft geen rekening meer mee te worden gehouden.

Het whistspel, dat door Phileas Fogg overal ter wereld met overgave wordt gespeeld, kan men opvatten als een metafoor voor een Europese cultuur die, waar zij zich ook ter wereld bevindt, volstrekt gelijk blijft en geen enkele belangstelling toont voor wat anders is. Over Fogg's vaderland schrijft Cortázar - in een fragment over Jack the Ripper - dat het ‘een gelukkig land [is] waar de tijd niet bestaat als het gaat om de plezierige bezigheid van raadsels oplossen’. Ook Julio Cortázar hecht aan het *spel* een groot belang. Dat moet Cortázar in Fogg bevallen: de liefde voor het spel dat ver boven de dagelijkse bezigheden is verheven.

Maar daar houdt de overeenkomst ook meteen op. De essentie van het spel dat Fogg speelt, is dat het volgens een aantal strakke regels verloopt en verder géén betekenis heeft. Het kaartspel of de weddenschap vertellen ons niets over de werkelijkheid. Bij Cortázar echter is het spel een vorm van *magie.* Het is ‘in staat om de verschijningsvormen te vernietigen en de verborgen structuren van de werkelijkheid te onthullen’ (‘Nawoord’ bij *De mierenmoordenaar*).

Spelen is doordringen in de werkelijkheid zoals kinderen dat doen, door voortdurend nieuwe combinaties uit te proberen. Hier is geen sprake van algemeen aanvaarde systemen van regels, maar beschikt een ieder over de vrijheid om regels aan een onderzoek te onderwerpen en naar believen te veranderen. Het enige criterium is de uitkomst van het

spel: als die op de een of andere manier verrassend is, heeft het zijn doel bereikt. Nu eens vrolijk en speels, dan weer bloedserieus, is het niet zonder risico's, omdat men het spoor volledig bijster kan raken.

Een tegenstander zoals die in Fogg's spel, dat in wezen een gestileerd gevecht is, nooit mag ontbreken, zoekt men bij Cortázar tevergeefs. Hij speelt met vormen een spel van transformaties, van gedaanteverwisselingen. Tegenover de abstracte systemen, zoals het kaartspel, het geld en de reistijden van Fogg, staat de aandacht voor het concrete en voor het detail van de ambachtsman Cortázar, die uitzoekt, onderzoekt, verbindt en betekenis geeft, en die voortdurend bezig is met het maken van nieuwe ‘takes’. In de plaats van deze bestaande orde treedt een plastische, veranderlijke wereld, die vooral uitdaagt tot het maken van veel lol.

Lezen en lezen

Wie de *Reis om de dag* leest met dezelfde houding waarmee hij die andere *Reis* gelezen heeft, komt onherroepelijk van een koude kermis thuis. Er is geen verhaal,

er zijn geen personages in de gebruikelijke zin van het woord. Het begin van het boek is overal en nergens,

het einde ook. De tachtig werelden zijn een toevallige keuze, het aantal werelden is in feite oneindig, hoogstens beperkt doordat auteur en lezers niet eeuwig de tijd hebben.

Je kunt het boek niet in één adem uitlezen, je moet er keer op keer naar terugkeren, een stukje lezen, het boek weer wegleggen. Je kunt bijna alles ook vele malen lezen: doordat de tekst veel open laat zal de betekenis iedere keer anders zijn. Het boek dijt over de jaren uit, dit in tegenstelling tot Verne's tekst, die veel van zijn aantrekkelijkheid verliest wanneer men eenmaal weet ‘hoe het afloopt’, alhoewel Cortázar het met dit laatste waarschijnlijk niet eens zou zijn. Het is juist zijn bedoeling iedere tekst, ook de meest afgekloven (juist die!) zó te lezen dat ze een nieuwe charme krijgt.

De *Reis om de wereld* krijgt dankzij Cortázar weer wat kleur. Het wordt, in termen van de Franse literatuurcriticus Roland Barthes, een ‘schrijfbare tekst’, dat is een tekst die - in ieder geval ten dele - door de lezer ‘geschreven’ wordt. Voordien was het vooral een ‘leesbare’ tekst: een verhaal dat de lezer weinig ruimte geeft maar juist daardoor wel makkelijk te lezen is.

Leesbaar is de tekstje meevoert, spanning schept en oplost, en die je uiteindelijk een afgerond geheel presenteert. Schrijfbaar is daarentegen de tekst die je als lezer een hoeveelheid materiaal aan de hand doet waarmee je iets kunt doen. De spanning van de tekst van Cortázar is de spanning van de ‘schrijfbare’ tekst - van mogelijkheden

en nieuwe patronen. Cortázar verwacht van de lezer dat die de tijd neemt, en zich niet al te snel laat ontmoedigen:

Maar er kan geen geduld zijn waar om te beginnen al geen nederigheid of verwachting is, waar een geconditioneerde, kant en klare cultuur, die wordt aangehangen door schrijvers die je functioneel zou kunnen noemen, [...] elk werk afwijst dat werkelijk tegen de haren instrijkt. Terwijl die cultuur in staat is het hoofd te bieden aan elke literaire moeilijkheid op intellectueel of gevoelsmatig vlak, zolang die zich maar voegt naar de wetten van het Westen en bereid is de moeilijkste Proustiaanse of Joyceaanse schaakpartijen dankzij de bekende stukken en voorspelbare strategieën te spelen, deinst zij verontwaardigd en ironisch terug zodra zij wordt uitgenodigd een buitensoortelijk territorium te betreden, te stoeien met een taal en een handeling die passen bij een vertelsysteem dat niet afkomstig is uit de boeken maar uit lange *lessen in afgrond* (...)

Een zekere eruditie kan bij het lezen van Cortázar geen kwaad, om bepaalde verwijzingen te begrijpen. Maar een grote literaire bagage is niet altijd nodig. De *Reis om de dag* bevat ook verhalen en overpeinzingen die het heel goed zonder veel literaire voorkennis kunnen stellen.

Cronopio's

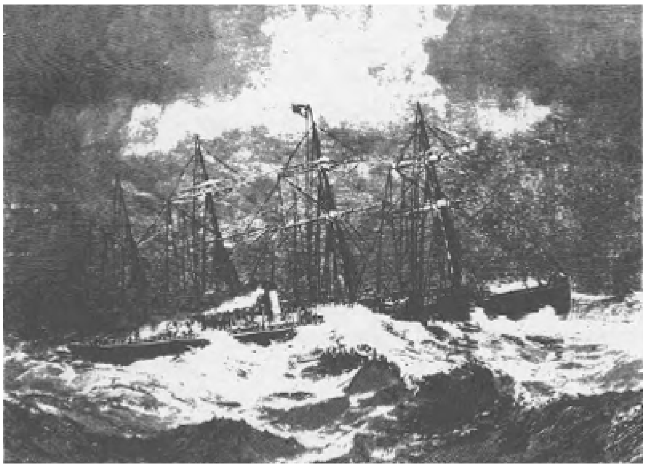
Voor wie bereid is enigszins terzijde van de gebaande paden te lezen, heeft ook de *Reis om de dag* hoofdpersonen. Het zijn de *cronopio's*, de wezens die de gedaanteveranderingen tot stand brengen. De dadaïsten Marcel Duchamp en Man Ray, de surrealist Tristan Tzara, de jazz-musici Louis Armstrong, Thelonious Monk en Lester Young, de auteurs Sterne, Keats en Lezama Lima - allen zijn zij cronopio's, in de *Reis om de dag* bij elkaar gebracht door ‘el padre cronopio’ Cortázar. Geheel in overeenstemming met Cortázars opvattingen over literatuur en leven, is de cronopio een veelvormig en ongrijpbaar wezen.

Cortázar had al eerder over hen geschreven. Een gedetailleerde beschrijving van de cronopio is te vinden in *De mierenmoordenaar*.[3.] De cronopio is een niet-ingedommelde, creatieve mens, die van zijn dagelijkse leven een avontuur weet te maken. Cronopio's zijn groen en vochtig, zingen, denken aan een prachtige stad, volgen een vlinder met hun blik, laten hun doen en laten bepalen door de artisjokklok, waarop één uur gelijk is aan alle uren. De wereld waarin zij leven wordt verder bevolkt door fama's en esperanza's. De fama's maken zich bezorgd over de vraag of de etiketten wel op hun plaats zitten, ze zijn edelmoedig en ordelijk. De esperanza's schijnen een tussenvorm: meer verwant met de cronopio's dan met de fama's.

Over de cronopio's en fama's staat in het verhaal ‘Het bewaren van herinneringen’ in *De mierenmoordenaar*.

> Om hun herinneringen te bewaren balsemen de fama's ze op de volgende wijze: nadat de herinnering tot in kleinigheden is vastgelegd, wikkelen ze hem van kop tot teen in een zwart laken en dan zetten ze hem tegen de muur van de zitkamer, met een kartonnetje eraan waarop te lezen staat: ‘Uitstapje naar Quilmes’, of: ‘Frank Sinatra’.
> De cronopio's, die ordeloze lauwe schepsels, daarentegen, laten hun herinneringen los door het huis lopen, onder vrolijke kreten, en zij lopen er dwars doorheen en als er een langs draaft aaien ze hem zachtjes en zeggen tegen hem: ‘Bezeer je niet’, en ook wel: ‘Pas op de traptreden’. Daarom zijn de huizen van de fama's ordelijk en rustig, terwijl in die van de cronopio's groot spektakel heerst en een voortdurend slaan met deuren. De buren klagen aldoor over de cronopio's en de fama's schudden vol

begrip hun hoofd en gaan kijken of de etiketten wel allemaal op hun plaats zitten.



De *Reis om de dag* is een reis door de wereld van een cronopio, waar de herinneringen over elkaar buitelen, onder andere aan 'Louis Armstrong, aartscronopio':

> Het schijnt dat dat bazige vogeltje, beter bekend als God, de eerste mens in zijn zij blies om hem leven en geest te geven. Als Louis daar in plaats van dat vogeltje was geweest om te blazen, had de mens er heel wat beter uitgezien. Chronologie, geschie-

> denis, al die vormen van aaneenschakeling zijn een ramp. Een wereld die begonnen was met Picasso in plaats van ermee te eindigen, zou een wereld uitsluitend voor cronopio's zijn (...)

Ook de cronopio gaat op avontuur. Hij hoeft daarvoor zijn kamerechter niet te verlaten. Het avontuur, dat overal te vinden is - op de trap, in de suikerpot, in een boek dat je zit te lezen - is niet, zoals bij Verne, een onderneming die tot doel heeft de eigen suprematie te (be)vestigen. De drijfveer is eerder een verlangen naar verrassingen, naar nieuwe gezichtspunten, die iets toevoegen aan wat al bekend is.

Een cronopio aan het werk

Cortázar heeft een sterke voorkeur voor de 'skaz': de nabootsing van gesproken taal in geschreven taal. Een schrijver kan die 'skaz' op twee manieren bewerkstelligen. Ten eerste door in de geschreven tekst de typische eigenaardigheden van gesproken taal vast te houden zoals het aanspreken van de lezer, of het terugkomen op eerdere opmerkingen die normaliter eenvoudigweg geschrapt zouden zijn. Ten tweede door de woorden en woordcombinaties te kiezen met het oog op de klank, hetgeen natuurlijk pas tot zijn recht komt wanneer de tekst hardop gelezen, dat wil zeggen, *gesproken* wordt. De betekenis lijkt dan soms ondergeschikt aan de klankcombinaties. De auteur schept zo de intieme 'onder ons' sfeer van een voorleesavond. Hij maakt graag gebruik van de nevenschikking, een grammaticale vorm die 'gesproken' aandoet, en van het rechtstreeks toespreken van de lezer.

Een voorbeeld van beide kunstgrepen is de volgende opmerking, gemaakt naar aanleiding van zijn ontmoeting met de kunstenaar Julio Silva:

> Wij raakten zeer bevriend, misschien dankzij Sara, en Julio begon zijn schilderijen tentoon te stellen in Parijs en ons te verwarren met tekeningen waarop een fauna in eeuwige metamorfose een beetje plagerig dreigt onze living-room binnen te vallen en u zou daar in mijn plaats niet stoïcijns onder blijven.

Behalve de skaz hanteert Cortázar ook de kunstgreep van het fragment. Het fragment is niet af, en het is als zodanig een verzet tegen de suggestie van volledigheid die inherent is aan het komische wereldbeeld. Omdat fragmenten de eigen onvolledigheid niet verdonkeremanen is het alsof ze zeggen: dit is maakwerk, geen gegeven. De maker blijft in het kunstwerk aanwezig. De *take* in de jazz, zegt Cortázar, is zo'n kunstwerk dat zijn eigen kritiek bevat. Takes zijn de achtereenvolgende opnamen van eenzelfde thema in de loop van een opnamesessie:

> Bij de *take* sluit de creatie zijn eigen kritiek in en daarom wordt hij vaak onderbroken voor een nieuw begin; de ontoereikendheid of de mislukking van een *take* dient als repetitie voor de volgende, maar de volgende is nooit de vorige in het betere, maar altijd iets anders als hij echt goed is. Het beste van de literatuur is altijd *take*, het impliciete risico van de uitvoering, de gevaarmarge die het genot bepaalt van de rit, van de liefde, met wat het aan merkbaar verlies met zich meebrengt maar tegelijk met dat totale engagement dat op een ander vlak het toneel zijn onoverwinnelijke volmaaktheid geeft in vergelijking met de volmaakte bioscoop. Ik zou niet anders dan *takes* willen schrijven.

En kan het in een boek van een cronopio anders dan citaten regenen?

> De tachtig werelden van mijn reis om de dag hebben havens, hotels en bedden voor cronopio's, en bovendien betekent citeren geciteerd worden, dat hebben er al heel wat gezegd en gedaan, met dit verschil dat

> snobs citeren omdat het goed staat en cronopio's omdat omdat ze vreselijk egoïstisch zijn en hun vrienden naar zich toe willen trekken (...)

Vrolijke alchemie

De tekst die de lezer onder ogen krijgt is het resultaat van de vrolijke alchemie van de schrijver-cronopio. Elke andere tekst kan, mits de juiste verhoudingen in acht worden genomen, een bestanddeel zijn van een interessant nieuw brouwsel. Deze magie maakt van het bekende iets bijzonders. De volmaakte beschrijving van zijn boek, zegt Cortázar, is van Robert Lebel wanneer deze zegt dat

> Alles wat u in deze kamer, of liever, in dit magazijn ziet, is achtergelaten door de vorige huurders; u zult dientengevolge niet veel aantreffen dat van mij is, maar ik geef de voorkeur aan deze instrumenten van het toeval. Hun diversiteit verhindert mij me te beperken tot een eenzijdige overdenking, bovendien is in dit laboratorium waarvan ik de attributen aan een stelselmatige en, vanzelfsprekend, onorthodoxe inventarisatie onderwerp, mijn verbeelding minder geneigd de stappen te markeren.

Ten slotte redeneert de cronopio ook op volstrekt eigen wijze. Zijn manier van redeneren is de volgende: van een bijzonder geval, dat op het niveau van het bijzondere wordt uitgewerkt, redeneert de cronopio naar een ander bijzonder geval, waarvan meestal niet duidelijk is wat het met het eerste te maken heeft. De cronopio geeft de voorkeur aan de gedachtensprong boven de logische redenering. De gedachtensprong wordt gestuurd door een waakzame blik, door de aandacht voor het opmerkelijke, en door de neiging om je naar de dingen te vormen. De cronopio beoefent zo de *patafysica*, ook wel omschreven als ‘de wetenschap van het bijzondere’ (tegenover het algemene), en de ‘wetenschap van denkbeeldige oplossingen’. Het gaat in de patafysica om de ‘bijverschijnselen’, die in de reguliere wetenschap meestal verwaarloosd worden.[4.]

Engagement, engagement

In hoeverre is de *Reis om de dag* komisch in de hierboven gegeven betekenis? Er zit in Cortázars werk een zekere spanning tussen komedie en mythe, tussen engagement en verbeelding, strijd en metamorfose. Engagement veronderstelt een komisch wereldbeeld. Immers, je hebt een ideaal voor ogen, en dat ideaal bepaalt welke keuzes je maakt. Het engagement brengt strijd met zich mee, tegen diegenen die van jouw ideaal niets willen weten, omdat ze een ander ideaal hebben of omdat ze onverschillig zijn.

Die strijd wordt ook in de *Reis om de dag* gestreden. De cronopio's bestrijden gewoontedieren en keverachtigen, die hun gevoel verbergen achter een hard schild, en zich het liefst langs gebaande paden en in rechte lijn voortbewegen. Soms gaan de cronopio's zelfs zo ver dat ze de muren van commissariaten bekladden.

Tegenover de verfoeide alledaagsheid zetten zij het verfijnde spel van de muziek, de literatuur, de kunst, van het mogelijke en het absurde. Als ‘outcast’ staat de cronopio tegenover ae gewone burger. Ook de hiërarchie is duidelijk: het vreemde krijgt de voorkeur boven het alledaagse, de cronopio is interessanter dan de fama, Louis Armstrong doet het beter dan God.

Tegelijkertijd, en ook in dat opzicht staat Cortázar in een lange romantische traditie, is er de verbeelding, de transformatie, die iedere oppositie teniet doet en er een myriade, een regenboog aan mogelijkheden voor in de plaats wil stellen. Onvermijdelijk botsen het komische denken in

abstracte polariteiten en het artistieke denken in termen van het concrete, het detail, en voortdurende gedaanteveranderingen, op elkaar. Om het in Cortázars eigen termen te zeggen: een cronopio zou zelf het onderscheid tussen cronopio's en fama's nooit maken, zo'n onderscheid is veel te fama-achtig. Voor de kunstenaar Cortázar, met zijn grote voorliefde voor het vormenspel, heeft het engagement dus iets paradoxaals. In de ideale samenleving die hem voor ogen staat heeft de verbeelding meer macht (de *Reis om de dag* verscheen in 1967!), maar de verbeelding is een slecht politicus, omdat zij voortdurend nieuwe mogelijkheden (en onmogelijkheden) ziet, en een grote hekel heeft aan de stabiliteit die nu eenmaal nodig is om een samenleving te laten functioneren. Omdat hij het liefst buiten de samenleving staat, anders is, en on zoek naar onontgonnen gebieden, is de romantische dichter moeilijk tevreden te stellen. Zijn droom is de anarchie: een samenleving waarin iedereen zich aan de rand bevindt.

Waar het vormenspel overheerst, worden alle tegenstellingen gerelativeerd en is iedere afspraak voorlopig.

Terwijl de reis van Fogg een overwinning inhoudt op wat vreemd en mysterieus is, doet Cortázar in zijn boek juist een poging een ruimte te scheppen waarin het afwijkende tot zijn recht kan komen. Een echte tegenstelling tussen zichzelf en Verne ziet Cortázar dan ook niet. Dat zou getuigen van dezelfde manier van denken die hij nu juist bekritiseert. Hij doet gewoonweg iets anders. Door het thema van Verne vast te houden, maar het tegelijk om te vormen, verliest Verne's reis zijn absoluutheid. Het wordt een mogelijke reis, in een mogelijke wereld, waarnaast vele andere werelden en reizen mogelijk zijn.

Anders dan bij Verne staat bij Cortázar de verbeelding niet in dienst van een ideologie, maar versmelt ermee, waardoor beide van karakter veranderen. De kunst verliest haar zelfstandigheid, zonder daarom decoratie of illustratie van een ideologie of theorie te worden. De ideologie wordt minder star, komt in beweging. Het kunstwerk treedt uit zijn isolement, en gaat deel uitmaken van het leven van alledag.

In de hedendaagse architectuur is de ontwikkeling die Cortázar voor ogen staat het meest duidelijk zichtbaar. Hier is de verstrengeling van verbeelding, kennis en ideologie tot een complexe en voortdurend veranderende realiteit verder gevorderd dan in

enige andere vorm van onze cultuur.

Tegenover Verne's streven naar harmonie en orde (maar een saaie orde is het wel) stelt Cortázar het nimmer afgeronde, het onvolledige, dat de spanning van het onbekende ongemoeid laat en dat de lezer ruimte en lucht geeft. Wat bij de laatste overigens een gevoel van duizeling kan oproepen. De *Reis om de dag* is een pleidooi, niet voor de verbeelding aan de macht, maar voor macht mét verbeelding. Door de lezer te laten voelen hoezeer cultuur, taal en literatuur ambacht is, mensenwerk en geen absoluut gegeven, draagt de dichter - zij het indirect - bij aan de vernieuwing van de maatschappij.

Om terug te komen bij de titel van de *Reis om de dag*: Cortázars engagement is geen engagement voor een ideologie (alhoewel hij die zeker heeft - ‘iedereen weet dat ik links woon, op het rood’, maar voor een creatieve, ambachtelijke houding ten opzichte van alle ideologie, alle taal, alle cultuur.

Om te voorkomen dat deze terugkeer naar de titel deze beschouwing al te verniaans (af)rondt, volgt hier tot slot nog uit de *Reis om de dag* een recept voor ondeugende heren:

Hoe krijg je een meisje zover dat ze in haar hemd danst

> *Men neme wilde marjolein, zuivere oregano, wilde tijm, verbena, myrtebladjes samen met drie blaadjes van de noteboom en drie kleine scheuten venkel, een en ander geplukt in de Sint-Jansnacht, in de maand juni, voor zonsopgang. Droog alles in de schaduw, vermaal het en haal het door een fijne zeef, en wil men dit aangename spel spelen, blaas dan de pulver in de lucht waar het meisje zich bevindt zodat ze het opsnuift, of laat het haar inhaleren als tabak; effect zal onmiddellijk volgen. Een beroemd schrijver voegt er aan toe dat het effect des te zekerder zal zijn als je dit ondeugende experiment uitvoert op een plek waar lampen branden die worden gevoed met het vet van hazen of jonge bokjes.*

Eindnoten:

1. Julio Cortázar, *Reis om de dag in tachtig werelden.* Vertaald door Barber van de Pol, Amsterdam: Meulenhoff, 1980. Dit boek bestaat uit twee delen: deel 1 is een selectie uit het gelijknamige boek in het Spaans (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967), terwijl deel 2 een vertaling is van een keuze uit *Ultimo round* (1969). Wanneer ik het over de *Reis om de dag* heb, heb ik het uitsluitend over deel 1, de *Vuelta.*
2. Jules Verne, *De reis om de wereld in tachtig dagen.* Onverkorte uitgave met originele gravures. Amsterdam/Brussel: Elsevier, 1968.
3. Julio Cortázar, *De mierenmoordenaar.* Vertaald door J.A. van Praag, Amsterdam: Meulenhoff, 1970. De oorspronkelijke titel luidde: *Historias de cronopios y de famas* (1966). De Nederlandse vertaling is prachtig geïllustreerd door cronopio Peter Vos.
4. De term ‘patafysica’ is afkomstig van Alfred Jarry, schrijver van onder meer *Ubu roi* (1896) en het postuum gepubliceerde *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique* (1911). Ik ontleen deze informatie aan het essay over OuLiPo van E. van der Starre in *Raster* 53 (1991: pp. 7-21).

Henk Harbers

Niets behoudt zijn vorm

Over Die letzte Welt van Ransmayr en de Metamorfosen van Ovidius

In 1988 verschijnt de roman *Die letzte Welt*[1] van de tot dan toe tamelijk onbekende Oostenrijkse schrijver Christoph Ransmayr. Het wordt de meest geprezen Duitstalige roman van dat jaar.

Het verhaal beschrijft de lotgevallen van de Romein Cotta, iemand uit de vroegere vriendenkring van de sinds 8 n. Chr. verbannen schrijver Ovidius. In het boek verlaat Cotta (illegaal) Rome, nadat hij het gerucht van Ovidius' dood heeft gehoord. Hij wil proberen, indien nog mogelijk, Ovidius zelf te vinden, maar vooral wil hij de tekst van de *Metamorfosen*, waarvan Ovidius voor zijn vertrek uit Rome het manuscript verbrand had, te pakken zien te krijgen.

Cotta komt na een zware scheepsreis in Tomi aan de Zwarte Zee aan, de plaats waar Ovidius naar is verbannen. Tomi is een somber stadje waar de bewoners vooral van de winning van ijzererts leven. Het vertoont, zoals alles in deze omgeving, duidelijke tekenen van verval, de ‘ijzeren stad’ roest langzaam weg. Het stadje blijkt bevolkt te zijn met figuren die vrijwel allemaal op de een of andere manier aan de *Metamorfosen* van Ovidius zijn ontleend.

Cotta komt aan de weet dat Ovidius op een gegeven moment is vertrokken naar Trachila, een eenzaam gehucht in de bergen boven Tomi, en gaat daarheen. Trachila blijkt inmiddels geheel verlaten te zijn. Alleen Pythagoras - bij Ransmayr de knecht van Ovidius, in de *Metamorfosen* de filosoof die in het laatste hoofdstuk een belangrijke plaats inneemt - is nog aanwezig. Deze Pythagoras verzamelt hier stenen en reepjes stof die beschreven zijn met stukken tekst (uit de *Metamorfosen*).

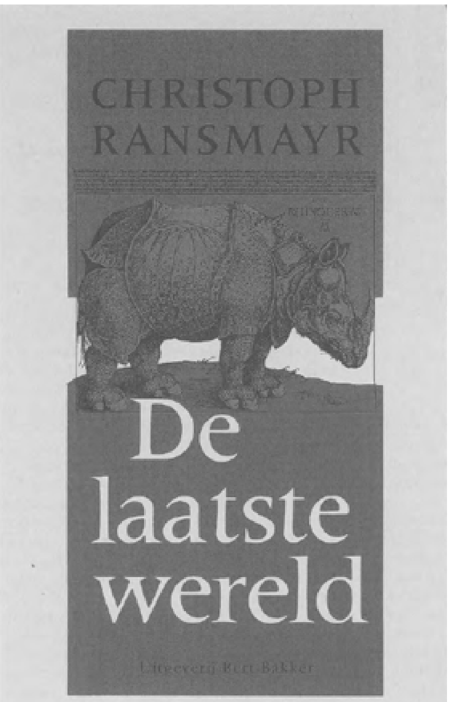
Ovidius. Middeleeuws beeld op een muur von de binnenplaats van Lyceo d'Ovidio te Sulmona

Ondertussen worden er in Tomi films vertoond waarin ook weer verhalen uit de *Metamorfosen* worden verteld. En ook leert de lezer de voorgeschiedenis van Ovidius' verbanning kennen: Ovidius, die zich met zijn literaire werk al verdacht had gemaakt bij de Romeinse autoriteiten, heeft bij de inwijding van een arena een rede gehouden waarin hij niet eerst op de voorgeschreven wijze de keizer aansprak, maar simpelweg met de aanhef 'Burgers van Rome' begon, en waarin hij het volk

van Rome kenschetste als een volk van vlijtige, maar ook gehoorzame en beheersbare mieren.

Gedaanteverwisselingen

Cotta wordt in Trachila van de lichtelijk seniele Pythagoras niet veel wijzer (hij weet nog steeds niet of Ovidius nu dood is of alleen maar verdwenen in de bergen) en gaat terug naar Tomi. Daar wordt hij langzaam maar zeker een geaccepteerde inwoner, hij leert er - en met hem de lezer - verschillende medebewoners kennen: Echo, het stadshoertje, die hem de verhalen vertelt die Ovidius haar heeft verteld en met wie hij bevriend raakt; Arachne, die de verhalen van Ovidius in haar tapijten weeft; de winkelierster Fama wier zoon Battus aan de projecties van een episcoop verslingerd raakt en vervolgens versteent; Cotta's huisbaas Lycaon die 's nachts heimelijk een wolfsvel omdoet, er als wolf op uittrekt en aan het eind van het verhaal (hoogstwaarschijnlijk) in een wolf verandert; Thies, de Duitser die Auschwitz-achtige ervaringen achter de rug heeft; Tereus, de slager. Allemaal zijn zij figuren uit de *Metamorfosen* van Ovidius. Ransmayr speelt een spel met de oude tekst en aan het eind van zijn boek voegt hij zelfs een uitvoerige namenlijst toe waarin de personen uit *Die letzte Welt* worden vergeleken met de (meestal gelijknamige) figuren uit de tekst van Ovidius.



In de roman van Ransmayr vinden ook allerlei merkwaardige veranderingen en gedaanteverwisselingen plaats: naarmate het einde nadert, gaat de wereld van Tomi steeds meer op die van de *Metamorfosen* lijken. Het gruwelijke verhaal van Tereus dat hier aan het eind verteld wordt, komt zelfs vrijwel letterlijk uit Ovidius' tekst: Tereus heeft vroeger de zus van zijn vrouw verkracht en haar de tong uitgesneden; die vrouw keert terug en uit wraak vermoorden zij en haar zuster, de vrouw van Tereus, Itys, het kind van Tereus; als die hen daarna met een bijl achtervolgt,

veranderen ze alle drie in vogels. Cotta bezoekt uiteindelijk opnieuw Trachila, in een laatste poging om Ovidius en diens boek te vinden. Het dorp is nu vrijwel geheel verwoest door een lawi-

ne. In een soort hallucinatie gelooft Cotta een ogenblik dat hij Ovidius en Pythagoras ziet - maar het blijken slechts stenen en een boomstam te zijn. Cotta verzamelt reepjes stof met teksten van Ovidius en gaat terug naar Tomi. Daar probeert hij vergeefs een orde in de tekstfragmenten aan te brengen. Door de uitzonderlijk warme zomer - ook het klimaat verandert - begint de natuur alles te overwoekeren en Tomi vervalt steeds meer. Aan het eind van het boek, op de laatste ochtend, is er plotseling een nieuw kustgebergte ontstaan, compleet met sneeuw op de toppen. Die gebeurtenis sen stonden allemaal al op de lappen stof die Cotta had verzameld, ook de naam van het nieuwe bergmassief Olympus. Literatuur wordt werkelijk heid, werkelijkheid wordt literatuur Cotta hangt de lapjes stof met inscripties om zijn nek en gaat voor de laatste keer het gebergte in, zijn onvermijdelijke dood tegemoet. Hij gaat nu definitief de weg van Ovidius, op zoek naar de laatste inscriptie die er voor hen nog te ontdekken valt, een korte inscriptie, met slechts twee lettergrepen. Die lettergrepen roept Cotta in de stilte tegen de bergen en hij antwoordt de echo: *hier!.* De twee lettergrepen vormen zijn eigen naam.

Elegant spel

Op zijn minst twee vragen roept dit alles op: Hoe moet je, hoe kun je dit verhaal interpreteren? En hoe gaat Ransmayr met het historisch materiaal om? Met de laatste vraag zal ik beginnen.

Het is van meet af aan duidelijk dat Ransmayr geen historische roman wil schrijven. Het verhaal speelt in ongeveer 18 à 19 n. Chr., maar er rijden bussen, er worden films vertoond, in Rome verschijnen kranten, Ovidius spreekt er in microfoons, kortom, Ransmayr laat bewust de tijden door elkaar lopen om zo de indruk van tijdloosheid te wekken, te suggereren dat het hier vertelde verhaal van alle tijden is.

Op die manier kan hij zeer vrij met de historische gegevens omgaan, en dat doet hij dan ook: hij gebruikt de *Metamorfosen* en de historische Ovidius om *zijn* verhaal te vertellen. Daarbij wijkt hij, als dat beter in zijn verhaal past, zonder problemen van de historische gegevens af. Ovidius werd inderdaad door Augustus naar Tomis (het huidige Constantza) verbannen, en hij schijnt ook demonstratief een copie van de *Metamorfosen* te hebben verbrand, maar niet zonder dat er nog andere cooieën waren. En de verbanning had eerder met Ovidius' vrije opvattingen over de liefde en met een schandaal in de keizerlijke familie te maken dan met de politieke motieven die in het boek van Ransmayr genoemd worden. Ook de rol die Ovidius' boek, de *Metamorfosen*, in Ransmayrs roman speelt, past niet zonder meer bij de werkelijke tekst.[2] Bij Ransmayr is Ovidius, anders dan in de werkelijkheid, een politiek dissident, een fundamenteel criticus van de Romeinse beschaving. De *Metamorfosen* zijn daar de uitdrukking van: bij Ransmayr is de terugkeer naar de mythe een vorm van (romantisch) protest tegen de doorgerationaliseerde, overgeorganiseerde, bureaucratisch-totalitaire maatschappij onder keizer Augustus.

'Bij Ransmayr is Ovidius, anders dan in de werkelijkheid, een politiek dissident, een fundamenteel criticus van de Romeinse beschaving.'

In werkelijkheid is Ovidius' verzameling van opnieuw vertelde en chronologisch geordende gedaanteverwisselingen uit de mythologische overlevering eerder een elegant spel met de bestaande verhalen, waarbij het nieuwe juist meer in de ironische psychologisering

ligt dan in het archaïsch-tragische. De werken van de historische Ovidius staan, modern uitgedrukt, met hun elegante, ironische stijl dichter bij een Verlichtingstraditie dan bij een traditie van romantische kritiek op het rationele denken van de Verlichting.

Mythe en kunst

In die laatste traditie staat Ransmayr echter wel. En daarmee komen we bij de eerste vraag, die naar de interpretatie van het verhaal. Hoe kunnen al die wonderlijke gebeurtenissen worden geduid, wat wil Ransmayr met de beschrijving van deze tijdloze maar wel 'laatste' wereld zeggen, wat is de zin van het steeds meer in elkaar overgaan van literatuur en werkelijkheid?

Eén ding wordt bij nadere bestudering al gauw duidelijk: het heeft geen zin de roman in een gedetailleerde vergelijking met Ovidius' *Metamorfosen* zo te willen interpreteren dat alle oorspronkelijk ovidische figuren die hier in veranderde gedaante voorkomen, hun betekenis pas krijgen in relatie tot het origineel. Soms heeft die relatie tot de oorspronkelijke figuur wel een betekenis in het geheel van de roman, soms is het ook niet meer dan dan een fantasievol spel.

Een interpretatie is dan ook niet gebaat bij een poging alle details op een dergelijke manier in een omvattend betekeniskader te persen, maar kan zich beter op hoofdlijnen concentreren. Dan bieden zich als het ware twee interpretaties, twee manieren-van-lezen van de roman aan. En mijn stelling zal zijn dat pas de - paradoxe - synthese van beide zienswijzen de kern van Ransmayrs roman benadert. Ik begin met de eerste manier van lezen. Meteen aan het begin van het boek vindt Cotta in Trachila een stuk tekst uit de *Metamorfosen*, en wel de centrale zin uit de grote rede van Pythagoras in het laatste hoofdstuk: 'Niets behoudt zijn vorm'. Het gaat dus om het principe van de metamorfose, van de verandering zelf.

Door de gebeurtenissen in de roman wordt dit motief van de verandering voortdurend bevestigd en centraal gesteld. De metamorfose, die hier als centraal citaat uit *Ovidius'* boek ook het principe van de kunst is, staat tegenover de geordende en statische wereld van Rome. Cotta heeft Rome verlaten om Ovidius en zijn boek te vinden, maar vooral ook omdat hij het 'apparaat van de macht' en de 'symmetrie van een geordend leven' wilde ontvluchten voor een 'leven zonder toezicht'. Daarom ook zoekt hij Ovidius en zijn boek. Ovidius wordt bij Ransmayr tot een dissident schrijver gestileerd, de *Metamorfosen* tot een dissident boek:

> Alleen al de titel van dit boek was in de residentie van de imperator Augustus een aanmatiging geweest, een ophitsing tegen Rome, waar ieder bouwwerk een monument voor de heerschappij was, die berustte op al wat verwees naar de bestendigheid en de onwankelbaarheid van de macht. *Metamorfosen*, veranderingen had Naso dit boek genoemd en daarvoor met de Zwarte Zee moeten boeten.

Volgens Cotta heeft juist Ovidius 'met zijn elegieën, met zijn vertellingen en drama's dat vergetene weer tot leven had gewekt en het tot een staat verbleekte Rome aan archaïsche, onbeteugelde hartstochten [...] herinnerd'. Ransmayr stelt met zijn Rome

als het ‘rijk van de noodzakelijkheid en het redelijk denken’ ratio en totalitaire macht op één lijn. Als alternatief blijft slechts de kunst, en wel een kunst die de mythe tot inhoud heeft. Kunst tegenover de burgerlijke maatschappij, mythe tegenover ratio en heerschappij van de ratio: zo luiden de alternatieven voor de moderne wereld van alledag, en als een uitdrukking daarvan kan men de roman van Ransmayr lezen.

Natuur

Maar het is niet de enige belangrijke tegenstellingen in de roman, en een interpretatie in dit kader is niet de enig mogelijke. Er is minstens nog een tweede tegenstelling: die tussen de beschaving (Rome) enerzijds en anderzijds de onbeheersbare natuur (Tomi).

Al direct nadat Cotta Rome heeft verlaten,

merkt hij, als het stormt tijdens de scheepsreis, wat het betekent het comfort van een geciviliseerd leven op te geven, en begint hij spijt te krijgen:

Pyramus en Thisbe uit Ovidius' Metamorphosen

> Maar hoe moeilijk werd het om overgeleverd te zijn aan de woelingen van het water en zich daarbij zelfs maar een voorstelling te vormen van zijn afkeer van de weelderige behaaglijkheid en zekerheid van een Romeins bestaan [...]; aan boord van een schoener op koers naar de ijzeren stad begon zelfs de ambtelijke willekeur die hij had ondervonden aan gewicht te verliezen en ten slotte schrompelde iedere reden om de pracht van Rome te verlaten ineen tot iets onbeduidends.

Niet toevallig wordt direct daarna in de tekst verteld hoe Cotta in Tomi het hoertje Echo verkracht. Tussen die twee was iets als een werkelijke vriendschap aan het ontstaan. Maar dan moet Cotta in dit Tomi, waar het leven harder, wilder en barbaarser is dan in Rome, ervaren dat ook hij hier niet anders is dan de andere bewoners, slechts ‘een van velen en grof als de meesten’. Wie de beschaving de rug toekeert, begeeft zich niet in de een of andere bucolische idylle van natuur-met-herdertjes, maar in een oppermachtig natuurgebeuren, een onbarmhartige wereld, waar alles tot ondergang gedoemd is.

Tomi is de ijzeren stad, analoog aan de laatste, de ijzeren tijd uit het begin van de *Metamorfosen*, een tijd van misdaad en oorlog. In deze wereld - bij Ovidius - leeft Lycaon, die door Jupiter in een wolf wordt veranderd, omdat hij hem mensenvlees heeft voorgezet. In Tomi is Lycaon de huisbaas van Cotta. Hij verandert steeds meer in een wolf en verbeeldt zo datgene wat in de loop van de gebeurtenissen steeds duidelijker wordt en ten slotte culmineert in het gruwelijke verhaal van Tereus en Philomela: hier geldt de wet die door Thies, de doodgraver (Thies = Dis = Pluto, god van de onderwereld), de Duitser met zijn Auschwitz-achtige ervaringen, wordt uitgesproken: *homo homini lupus*, ‘de mens is de mens een wolf’.

De wereld van Tomi is ook een ‘laatste wereld’ in die zin dat het een wereld van de ondergang is. De ijzeren stad roest; zij zal vervallen, net als Limyra, de stad van de kopermijnen die is verdwenen, en zoals Trachila, waar door de lawines zilvererts

aan de oppervlakte kwam, dat al lang een ruïne is geworden. (Blijkbaar betreft het hier een toespeling op de zilveren, bronzen en ijzeren tijd uit het begin van de *Metamofosen.*) Door de raadselachtige verandering van het klimaat begint de natuur alles te overwoekeren. Lawines bedreigen Tomi, een noodweer richt grote verwoestingen aan - en ondertussen vertelt Echo uitvoerig het zondvloedverhaal van Deucalion en Pyrrha dat Ovidius haar als ware het een verhaal over de ondergang van de wereld heeft verteld. En zo kun je de roman op een tweede manier lezen, bijna als een leerstuk bij de filosofie van Hobbes: ofwel er is de natuurlijke toestand, dat wil zeggen het principe van *homo homini lupus*, ofwel er heerst een autoritaire staatsmacht.

Gek

Maar zo gemakkelijk maakt de roman het de lezer - gelukkig - niet. Want de 'laatste wereld' is geen realistisch aandoende

wereld. Tomi vertoont in toenemende mate gelijkenis met de mythische gebeurtenissen uit de *Metamorfosen.* De wereld die Cotta ziet en ervaart, is, zo zou men kunnen zeggen, slechts de fantasiewereld van de kunst, de wereld van de verhalen van Ovidius, waarin Cotta met zijn waanvoorstelingen steeds meer verstrikt raakt.

> ***'Dus moet, zo zou men kunnen denken, de conclusie luiden dat het in Ransmayrs roman noch uitsluitend om het alternatief "kunst - beschaving", noch uitsluitend om het alternatief "beschaving - natuur" gaat, maar om de kunst als alternatief voor beide.'***

Een belangrijk argument voor deze visie is het motief van het gek worden. Cotta ziet allerlei dingen die door de overige bewoners van Tomi klaarblijkelijk niet worden waargenomen. En na de verstening van Battus krijgt Cotta definitief het gevoel dat 'zijn verblijfplaats noch in de ijzeren, noch in de eeuwige stad lag, maar dat hij in een tussenwereld terecht was gekomen, waarin de wetten van de logica niet meer leken op te gaan, en waar verder ook geen andere wetmatigheid te bekennen was die hem overeind hield en hem ervoor kon bewaren krankzinnig te worden'. Aan het eind van de roman, als hij de nieuwe berg Olympus heeft gezien, drapeert hij de verzamelde reepjes stof met tekstfragmenten over zijn schouders en gaat, 'uitzinnig blij als een kind', definitief op weg naar de wereld van de mythe. In het stadje zien ze hem gaan, een duidelijk geval: 'Phineus [...] klopte tegen zijn voorhoofd toen hij de Romein door de straten zag lopen: die was getikt. Die moest gek zijn geworden'.

Cotta verlaat Rome om het kunstwerk te zoeken en wordt ten slotte deel van die wereld, van de wereld van de kunst en de mythe. Een esthetisch bestaan uit ontevredenheid met het geciviliseerde leven, betaald met een verlies aan werkelijkheid (Cotta wordt gek): dat is een sinds de Romantiek niet onbekende vorm van kritiek op de bestaande wereld. Dus moet, zo zou men kunnen denken, de conclusie luiden dat het in Ransmayrs roman noch uitsluitend om het alternatief 'kunst - beschaving', noch uitsluitend om het alternatief 'beschaving - natuur' gaat, maar om de kunst als alternatief voor beide: zowel voor de rationeel-totalitaire beschaving van Rome als voor de barbaarse natuur van Tomi. Zo is de roman inmiddels ook al geïnterpreteerd.[3.]

Fantasie en werkelijkheid

Maar ook dan blijven er nog een aantal vragen onbeantwoord. In de eerste plaats klopt er iets niet als de kunst het alternatief voor de barbaarse wereld van Tomi moet zijn, terwijl het barbaarse (Tereus bijvoorbeeld) nu juist zelf de inhoud van de gezochte kunst is.

Ten tweede wordt de wonderlijke, veranderende wereld van Tomi niet uitsluitend als Cotta's subjectieve kijk op de dingen beschre-

ven, zij wordt tegelijk als reële wereld voorgesteld. De klimaatverandering, de verstening van Battus, het zijn allemaal gebeurtenissen die zich niet slechts in Cotta's fantasie afspelen, maar die - ook door de bril van de andere romanpersonages - deel uitmaken van de realiteit van Tomi.

Ten derde is er de vraag waarom alle verandering eigenlijk een verandering in de richting van de ondergang moet zijn, waarom het esthetische alternatief, de beelden van de mythe en de kunst, noodzakelijk in dood en ondergang moet eindigen.

Ten slotte, en nauw verwant met de vorige vraag, is er de kwestie van het slot van de roman. In de laatste regels zoekt Cotta nog slechts één inscriptie: die met zijn eigen naam. Aan het eind, zo wordt gesuggereerd, vindt Cotta werkelijk zichzelf. Maar waarom worden ondergang en het vinden van de eigen identiteit op één lijn gesteld?

Zulke vragen aan de interpretatie lijken mij alleen dan beantwoordbaar als de beide tot nu toe genoemde manieren-van-lezen met elkaar gecombineerd worden. Natuurlijk is de hier beschreven wereld van Tomi geen ‘realistische’ wereld in onze alledaagse betekenis. En natuurlijk betekent het weggaan uit Rome een reis naar de wereld van de kunst en de fantasie; het gaat, zoals op het allerlaatst gezegd wordt, om ‘het verzinnen van de werkelijkheid’. Maar tegelijk *is* deze fantasie de werkelijkheid, omdat zij, als kunst en als mythe, een diepe waarheid over ons en over de hoedanigheid van de wereld en de natuur wil meedelen. Dat is uiteindelijk de pretentie van het schrijven van Ransmayr. En dat maakt ook de beide genoemde tegenstellingen, tussen natuur en beschaving en tussen kunst en beschaving, tot een onlosmakelijke eenheid.

Kiezen voor gevaar

Die stelling laat zich onderbouwen als men de twee werken die Ransmayr vóór *Die letzte Welt* heeft geschreven, bij de beschouwing betrekt.

In 1982 publiceerde hij zijn eerste verhaal, *Strahlender Untergang*, in 1984 verscheen de roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis.* De roman heeft een soortgelijke structuur als *Die letzte Welt.* De hoofdpersoon, Josef Mazzini, leest in het heden van de 20e eeuw een boek over een noordpoolexpeditie van ruim honderd jaar geleden. En zoals Cotta op het spoor van Ovidius de beschaafde wereld verlaat en aan het eind zijn onvermijdelijke dood tegemoet gaat, zo verlaat Mazzini Wenen om zich op het spoor van die expeditie te begeven. Nog in hetzelfde jaar raakt hij zoek in het gletscherlandschap van Spitsbergen. Mazzini's moeder had hem al vroeg over andere poolexpedities verteld, hij had er als kind veel over gefantaseerd en nu vindt hij in het boek die fantasie bevestigd en wil hij er werkelijkheid van maken. Ook hij spreekt weer van het ‘verzinnen van de werkelijkheid’[4], en hier wordt het ambivalente karakter van deze uitdrukking nog duidelijker:

> Hij ontwierp, zei Mazzini, in zekere zin het verleden opnieuw. Hij bedacht verhalen, verzon handelingen en gebeurtenissen, tekende ze op en ging vervolgens na, of er in het verre of recente verleden ooit *werkelijke* voorgangers of tegenhangers van de figuren van zijn fantasie waren

> geweest. [...] Het was een spel met de werkelijkheid. Hij ging ervan uit dat alles wat hij fantaseerde ook ooit plaatsgevonden moest hebben.

Mazzini staat net als Cotta uiterst kritisch ten opzichte van de, nu moderne, geciviliseerde wereld; hij wil ontsnappen aan de hedendaagse wereld waar de mensen door de mogelijkheden van de technische beschaving tot oppervlakkige toeristen zijn verworden die alleen nog maar amusement en geen werkelijk avontuur meer kennen. Mazzini wil niet zo'n oppervlakkige en verwende 20e-eeuwse toerist zijn, hij kiest bewust voor het gevaar, hij wil het werkelijke avontuur van zijn fantasie - en dat eindigt in de dood.

Woestijn, wildernis

Wat brengt Ransmayr er nu toe, zijn helden in de ondergang, in de dood, hun ware bestemming te laten vinden? Dat wordt

duidelijker als men het verhaal *Strahlender Untergang*[5] leest.

In dat verhaal, met de ondertitel ‘Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen’, wordt een project beschreven waarbij mensen in een groot, vlak en kaal, met hoge aluminiumwanden omgeven gebied in de Sahara in hun eentje worden achtergelaten - en zo binnen korte tijd door de brandende zon letterlijk drooggelegd [entwässert] worden. Die mensen doen dat overigens vrijwillig. De leiders van het project, beoefenaars van een ‘nieuwe wetenschap’, maken kennelijk met succes reclame voor hun project: ze verwijten de traditionele wetenschap dat die met haar methoden van beheersing de illusie van een stabiele en duurzame beschaving wekt, terwijl ze in werkelijkheid alleen maar de uiteindelijke vernietiging van de mensheid dichterbij brengt (Ransmayr refereert hiermee kennelijk aan de wet van de entropie: de tweede hoofdwet uit de thermodynamica, volgens welke elk systeem naar maximale wanorde streeft en die, consequent doorgedacht, betekent dat al het menselijk scheppen van orde uiteindelijk het einde van die orde slechts zal versnellen[6]).

> ***‘En als het de uiteindelijke bestemming van de mensheid is te verdwijnen... dan vindt de mens zijn ware bestemming en identiteit pas in dat verdwijnen.’***

De toekomst van de wereld is echter hoe dan ook, aldus de ‘nieuwe wetenschap’: woestijn, wildernis [Wüste]. En als het de uiteindelijke bestemming van de mensheid is te verdwijnen, zo luidt de argumentatie, dan vindt de mens zijn ware bestemming en identiteit pas in dat verdwijnen. Dat is het diepe inzicht van de lemmingen, die door hun drang naar de ondergang het ergste verhinderen: ‘de tragische *langzaamheid* van het onvermijdelijke verval, het ongecontroleerde, belachelijke verlies van *identiteit*, van het weten over zichzelf’. Dus is het alleen maar consequent, ‘zo'n waterig wezen, dat zichzelf met allerlei troep de blik op het wezenlijke ontneemt, zonder enige mogelijkheid tot afleiding te *ontwateren*, opdat het tenminste eenmaal in het snelle verloop van zijn ondergang *ik* kan zeggen’.

Nietzsche

Lees in plaats van ‘ontwatering’ ‘verstening’ en de structurele parallel met *Die letzte Welt* is duidelijk. Zelfs het beeld van de lemmingen keert terug: een stoet met carnavalsgasten in Tomi wordt zo beschreven. En juist in die stoet herkent Cotta voor het eerst allerlei figuren uit de *Metamorfosen.* De wereld van Tomi blijkt steeds meer de wereld van dat boek te zijn: van de verhalen van Ovidius. En die wereld is een wereld van de ondergang. Echo had dat al vroeg gezien en vermoedt zelfs dat het feit dat Ovidius de ondergang durfde te voorspellen, de ware reden voor diens verbanning was. Het boek dat - in de voorstelling van Ransmayr, het geldt geenszins voor de historische *Metamorfosen* - deze ondergang beschrijft, komt Cotta voor als een ‘geschiedenis van de natuur’. En de geschiedenis van de natuur, zo stond er al in *Strahlender Untergang*, betekent het verdwijnen van de mensen.

Ransmayrs Ovidius heeft die geschiedenis ‘tot het eind toe verteld’, hij heeft ‘zijn wereld van de mensen en hun ordening bevrijd, door

ieder verhaal tot het eind toe te vertellen'. En toen is hij 'vermoedelijk zelf in dit van mensen bevrijde beeld binnengetreden [en] rolde als onkwetsbare kiezelsteen van de hellingen omlaag [...]'. Die 'bevrijde' wereld treedt Cotta binnen, om er, net als de Sahara-gangers (of Mazzini bij Spitsbergen), zijn identiteit te vinden: hij zoekt alleen nog maar de laatste inscriptie met zijn eigen naam.

Diepe waarheid

Alle drie tot nu toe door Ransmayr gepubliceerde werken hebben een vergelijkbare inhoudelijke structuur: het uitgangspunt is een nadrukkelijke (romantische) kritiek op de rationeel-wetenschappelijke, technische beschaving, die weliswaar een comfortabel leven mogelijk maakt, maar de mensen uiteindelijk van de wezenlijke dingen vervreemdt. De hoofdpersonen verlaten deze beschavings-wereld om ten slotte in de ondergang, in het verdwijnen, iets als zelfverwezenlijking te bereiken.

Nu gaat het natuurlijk niet aan, de boodschap van de 'nieuwe wetenschap' of de lotgevallen van Cotta meteen als Ransmayrs hoogstpersoonlijke oproep tot zelfvernietiging van de mensheid te lezen. Ransmayrs teksten relativeren dat zelf ook: de in de Sahara achtergelaten man noemt de 'nieuwe wetenschappers' fanatici en idioten, Cotta wordt aan het eind van het verhaal min of meer gek. Maar toch wordt telkens ook heel sterk gesuggereerd dat deze personen een diepe waarheid hebben gevonden. De idee van zelfverwezenlijking in de ondergang is blijkbaar een gedachte die Ransmayr in hoge mate fascineert. En zo is het 'verzinnen van de werkelijkheid' een literair spel, een keuze voor het esthetische - en tegelijk voor de onverbiddelijk ware werkelijkheid.

Collectieve zelfmoord

Met dit soort ideeën staat Ransmayr in de jaren tachtig overigens niet alleen. Niet alleen is het thema 'ondergang' in de Duitstalige literatuur bijna een modieus onderwerp geworden[7], ook in (postmoderne) filosofische bespiegelingen speelt het een belangrijke rol.[8] Het meest extreem gebeurt dat in Ulrich Horstmanns vehemente pleidooi voor een collectieve zelfmoord van de mensheid.[9] Horstmann schrijft - in volstrekte ernst, op verbeten toon, zonder enige relativering door ironie of humor - dat het na alle ellende die de mensheid op deze planeet heeft aangericht al lang de hoogste tijd is dat we een eind maken aan het voortbestaan van de mensheid, 'zonder pardon, zonder scrupules, zonder overlevenden'.[10] Zijn onder andere naar Schopenhauer en Cioran verwijzende 'anthropofugale' filosofie ziet als enige zin van menselijk handelen nog slechts het zichzelf laten verdwijnen.

Zo radicaal en extreem is dat bij Ransmayr niet. Daar zijn degenen die zichzelf laten verdwijnen, tegelijk ook halve of hele dwazen. En bovendien wordt de apocalyptische visie min of meer onschuldig gemaakt door haar in te bedden in een esthetisch spel.

Hierdoor vertonen de romans van Ransmayr overigens een sterke verwantschap met beschouwingen van Nietzsche. Bij Nietzsche gaat het er uiteindelijk om, de toestand van *amor fati*, van liefde voor het eigen noodlot te bereiken. Dat is de derde en laatste verandering van de geest aan het begin van *Also sprach Zarathustra*: de geest heeft dan in het Ja-zeggen weer de onschuld van het kind bereikt[11.] - net als Cotta aan het eind van het verhaal zo 'blij als een kind' is. Ook de weg daarheen wordt bij Nietzsche in beelden beschreven die sterk aan die van Ransmayr herinneren: de weg naar het Ja-zeggen, ook tegen de absurde kanten van het bestaan, wordt in een aforisme uit de nalatenschap beschreven als een 'tocht door ijs en woestijn'.[12.] Het tragische inzicht in het absurde van het bestaan en het instemmen daarmee, noemt Nietzsche *dionysisch.* Dat inzicht is volgens hem slechts draaglijk in het *apollinische* medium van de kunst. Slechts in de troostrijk mooie beelden van de kunst, slechts in de bewust artificiële, virtuoze taal van *Die letzte Welt*, slechts *als* kunst, is de waarheid te verdragen. Ransmayrs 'verzinnen van de werkelijkheid' is, net als Nietzsches kunstopvatting in *Die Geburt der Tragödie*, apollinisch en dionysisch tegelijk.

Kritiek

Tot slot nog een paar kritische opmerkingen. De eerste betreft het 'intertextuele' karakter van *Die letzte Welt,* het feit dat de roman ook een spel met een andere literaire tekst is, met Ovidius' *Metamorfosen.* Daar is op zich niets tegen, dat kan een bijzonder aardig 'postmodern' spel van literatuur met literatuur opleveren. Maar de vraag is hier of uiteindelijk de keuze van het origineel wel zo gelukkig is geweest. Immers, zo is gebleken, de thematiek en de ideeën van *Die letzte Welt* zijn zo zeer afwijkend van de historische Ovidius en de historische *Metamorfosen*, dat Ransmayr bewust een andere Ovidius en een ander boek moet construeren om ze in het geheel van zijn roman in te kunnen passen. Nu is het natuurlijk het goed recht van iedere kunstenaar ten bate van zijn eigen werk tamelijk willekeurig met historische voorbeelden om te gaan, maar de vraag waarom het in dit geval nu net de *Metamorfosen* moesten zijn, lijkt me zo toch niet geheel bevredigend beantwoord.[13.]

Een tweede opmerking is fundamenteler van aard. Bij alle lof van de kritiek voor het beeldend vermogen van de roman, voor het virtuoze taalgebruik, waren er ook wel wat minder positieve opmerkingen. En die opmerkingen betroffen meestal het feit dat de roman de betreffende criticus nogal koud liet (Salman Rushdie: koud, geen echt levende figuren[14.]; Joachim Kaiser: een muur van marmeren woorden, afstandelijkheid, verveling[15.]). Die ervaring kan wellicht met de hier gegeven interpretatie verklaard - en ondersteund - worden. Ransmayrs idee van de noodzakelijke ondergang en van het vinden van werkelijke identiteit in juist deze ondergang heeft misschien een licht verontrustende innerlijke logica, het is en blijft uiteindelijk een (abstracte) *gedachte* en veel minder een direct *gevoel.*

Maar gaat het in de kunst en de literatuur niet juist om zulke ook emotioneel verankerde inzichten? Op zijn minst vanaf de 'Sturm-und-Drang'-beweging en het begin van de Romantiek in de 18e eeuw is die gedachte een vast bestanddeel van zeer veel esthetische en poëticale overwegingen - tot op de dag van vandaag.

Nog onlangs publiceerde een andere bekende Duitstalige auteur, Botho Strauß, een uitdrukkelijk pleidooi voor het gevoelsdenken in de kunst.[16.] En al in 1966 begint Max Frisch zijn tweede dagboek met de vraag: 'Bent u er zeker van dat u zich voor het behoud van de mensheid, als u en iedereen die u kent er niet meer zijn, werkelijk interesseert?'[17.]

Entropie, wereldondergang, ondergang van de mensheid: dat zijn allemaal zeer serieus te nemen aangelegenheden, maar problemen die iemand direct-existentieel raken, zijn het niet. Maar misschien past Ransmayrs boek daarmee wel precies in de ontwikkeling van de hedendaagse Duitstalige literatuur.

Een paar jaar geleden bleek al, in een steeds principiëler wordend literair debat naar aanleiding van Christa Wolfs verhaal *Was bleibt?*, dat er een nieuwe generatie critici is die af wil van de naoorlogse traditie van moreel en maatschappelijk geëngageerde literatuur, ten gunste van een literatuur die zich weer meer concentreert op het haar eigene: het esthetische. Welnu, als er dan al sprake is van zoiets als een skeptisch en een literair spel spelend 'postmodernisme', dan heeft dat postmodernisme in Ransmayrs roman een indrukwekkende verbeelding gevonden: een man op zoek naar een boek dat hem de geheimen van de wereld moet openbaren, vindt slechts brokstukken van die tekst, hangt die om zijn nek en gaat zo gelukzalig op weg naar

zijn einde, dat tegelijk ondergang en eeuwige kunst betekent. Zo is ten slotte de wereld, ook de 'laatste wereld', net als bij Nietzsche als 'esthetisch fenomeen [...] gerechtvaardigd'[18.]. Dat is een sinds de Romantiek telkens weer gegeven antwoord op de moderne vraag naar de zin van het bestaan.

Maar het is slechts *een* antwoord. En de verbeelding van dat antwoord in de literatuur loopt telkens het gevaar - hoe virtuoos de taal en de beelden ook mogen zijn - een ietwat bloedeloze indruk te maken en dan ook snel, zoals sommige lezers van Ransmayrs roman al ervoeren, enigszins saai te worden.

Algemeen: de citaten zijn, behalve uit de Nederlandse vertalingen van *Die letzte Welt* en *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, door mij vertaald.

Eindnoten:

1. Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt. Roman.* Nördlingen: Greno, 1988. Nederlandse vertaling (door Ronald Jonkers): *De laatste wereld.* Amsterdam: Bert Bakker, 1889.
2. Ovidius: *Metamorphosen.* Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1993. Voor een inleiding in het werk van Ovidius zie bv.: John Barsby, *Ovid.* Oxford: Clarendon Press, 1978; Sara Mack, *Ovid.* New Haven/London: Yale UP, 1988; Heinz Wißmüller: *Ovid. Ein führung in seine Dichtung.* Neustadt/Aisch: P.C.W. Schmidt, 1987.
3. Vgl. Thomas Epple, 'Phantasie contra Realität. Eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*'. In: *Literatur für Leser*, 1990/1, p. 29-43.
4. Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman.* Wien: Brandstätter 1984. Geciteerd naar de Nederlandse vertaling (door Ronald Jonkers): *De verschrikkingen van het IJS en de DUISTERNIS.* Amsterdam: Bert Bakker, 1990, p. 17. (De uitdrukking in het Duitse origineel is, zowel in Die letzte Welt als in Die Schrecken...: 'die Erfindung der Wirklichkeit'. De vertaling in *De verschrikkingen...* luidt: 'het verzinsel van de werkelijkheid'. Dat heb ik hier vervangen door de m.i. betere vertaling uit *De laatste wereld*: 'het verzinnen van de werkelijkheid'.)
5. *Strahlender Untergang.* Text von Christoph Ransmayr. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner. Wien: Brandstätter, 1982. Zonder paginering.
6. Vgl. bv. Bernd Guggenberger, 'Die neue Endlichkeit. Von der Allgegenwart der *Entropie*'. In: *Universitas. Zeitschrift für interdiziplinäre Wissenschaft*, 46. Jahrgang, nr. 9 (1991), p. 851-860.
7. Vgl. bv. Reinhold Grimm, 'Eiszeit und Untergang: Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur'. In: *Monatshefte* 73 (1981), p. 155-186.
8. Vgl. Klaus R. Scherpe, 'Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ásthetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne'. In: Andreas Huyssen, Klaus L. Scherpe, *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, p. 270-301.
9. Ulrich Horstmann, *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht.* Wien, Berlin: Medusa, 1983.
10. Ibidem, p. 7.
11. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser, 1969, II, p. 294.
12. Nietzsche, Werke, III, p. 834.
13. Oorspronkelijk was het volgens Harald Wieser in *Der Spiegel* (12.9.1988) de bedoeling dat Ransmayr voor de uitgeverij Greno een vertaling van de *Metamorfosen* zou maken. Dat verklaart natuurlijk het een en ander, maar rechtvaardigen doet het niets.
14. In: Salman Rushdie, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991.* London: Granta Books, 1991, p. 293.
15. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22/23.10.1988.
16. Botho Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie.* München, Wien: Hanser 1992.
17. Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971.* Frankfurt: Suhrkamp, 1976, p. 7.
18. Nietzsche, *Werke*, I, p. 40, 131.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Meesterwerken brengen niet alleen nieuwe meesterwerken voort, maar ook titels van nieuwe meesterwerken. Niet in het minst in het Angelsaksisch taalgebied, waar alleen al de halve literatuur (en een flink deel van de randgebieden) zijn inspiratie èn titel dankt aan het werk van Shakespeare.

Een van Somerset Maughams aardigste romans, *Cakes and ale* (1930), heet naar een regel uit Shakespeares stuk *Twelfth Night*, waarin Sir Toby Belch tegen Malvolio zegt: 'Does thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?' (*cakes and ale* is wat wij 'de goede dingen des levens' noemen). En *The darling buds of May* (1958) van H.E. Bates, dit najaar als serie op de televisie te zien geweest, komt woordelijk uit wat, na Hamlets *To be or not to be*-monoloog, Shakespeares bekendste werk moet zijn, sonnet 18. Het eerste kwatrijn daarvan luidt:

> Shall I compare thee to a summer's day?
> Thou art more lovely and more temperate:
> Rough winds do shake the darling buds of May,
> And summer's lease hath all too short a date

(*Summer's Lease* (1988) is dan ook nog een roman van John Mortimer). Frederick Forsyths oorlogsroman *The dogs of war* (1974), om maar een randgebied te noemen, is terug te vinden in *Julius Caesar.* 'Cry havoc, and let slip the dogs of war.' (In 1943 verscheen de Amerikaanse film 'Cry Havoc'; het is een oproep tot plunderen.) Eveneens uit *Julius Caesar* komt het citaat waarnaar J.M. Barrie - bekend geworden van zijn Peter Pan - het toneelstuk *Dear Brutus* (1917) noemde, nl. waar Cassius zegt: 'The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves, that we are underlings.' (En nu *Peter Pan* (1904) toch al genoemd is: Beryl Bainbridge vond in dat toneelstuk de titel van haar roman *An awfully big adventure* (1989): 'To die will be an awfully big adventure.')

De auteur die wellicht het meest aan Shakespeare ontleend heeft, is Aldous Huxley (1894-1963). Niet alleen aan Shakespeare overigens, want hij heeft gretig om zich heen gegrepen. *The Doors of Perception* (1954), bijvoorbeeld, het boek over experimenten met LSD waaraan de Amerikaanse popgroep The Doors zijn naam ontleende, dankte hij aan een werk van Willam Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790): 'If the doors of perception were cleansed, every thing would appear to man as it is, infinite.' (Met die *doors of perception* worden de zintuigen bedoeld.) En *Antic Hay* (1923) heet naar een regel uit Christopher Marlowes tragedie *Edward II* (1593): 'My men, like satyrs grazing on the lawns, Shall with their goatfeet dance an antic hay.' (Een *antic hay* is een volksdans). *Eyeless in Gaza* (1936) is geplukt uit Miltons *Samson Agonistes* (1671): 'Ask for this great deliverer now, and find him Eyeless in Gaza, at the mill with slaves.' De titel voor de roman *Those barren leaves* (1925) vond Huxley in William Wordworths gedicht *The tables turned* (1798): 'Enough of science and of art; Close up these barren leaves'.

Brief candles

Maar we hadden het over Shakespeare en zijn invloed op Aldous Huxley. Diens bekendste werk is *Brave new world* (1932), een titel die rechtstreeks komt uit *The Tempest*, wanneer Miranda uitroept: ‘O brave new world, That has such people in't!’ Ook de roman *Time must have a stop* (1944) vond hij bij Shakespeare. In *King Henry IV, Part 1* lezen we ‘Life, time's fool, And time, that takes survey of all the world, Must have a stop.’

Natuurlijk liet Huxley Shakespeares bekendste stukken niet onbenut voorbijgaan. Uit *Macbeth*, om preciezer te zijn uit Macbeths *All our yesterdays*-toesprzak - ‘And all our yesterdays have lighted fools The way to dusty death. Out, out, brief candle! - koos hij de titel voor de roman *Brief candles* (1930). Die toespraak heeft trouwens wel meer opgeleverd.

Vier regels verder lezen we ‘it is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Sygnifying nothing’, waarnaar William Faulkner zijn *The Sound and the Fury* (1929) heeft genoemd, en Rose Macauley haar roman *Told by an idiot* (1923).

En in *Hamlet*, om nog preciezer te zijn in de al genoemde monoloog van Prins Hamlet, trof hem de regel ‘when we have shuffled off this mortal coil’ als zeer geschikt voor een bundel verhalen. *Mortal coils* (‘aards ongerief’) verscheen in 1922.

Als Huxley al concurrentie ondervindt op het gebied van titels zoeken in andermans werk, dan hooguit van Agatha Christie. Ook al uit zo'n randgebied. Louter meesterwerken heeft ze misschien niet geschreven, tot de meest verkochte auteurs ter wereld hoort de *Queen of Crime* in ieder geval wel, en ze blijkt belezener dan menigeen zou vermoeden. Want niet alleen heeft zij voor haar titels geput uit kinderversjes - *Hickory Dickory Dock, Ten little niggers, One Two Buckle my shoe* -, de bijbel - *Evil under the sun* komt uit Prediker 5:12 (‘Er is een smartelijk kwaad, dat ik gezien heb onder de zon: rijkdom, door zijn bezitter bewaard tot eigen onheil’), *Behold a pale horse* is een citaat uit Openbaringen 6:8: ‘En ik zag, en zie, een vaal paard, en die daarop zat, zijn naam was de dood en het dodenrijk volgde achter hem’ - en de Engelse literatuur: *The mirror crack'd from side to side* komt uit Alfred Tennysons gedicht *The Lady of Shalott* (1832). Maar het meeste putte ze uit het Verzameld Werk van William Shakespeare. *Sad cypress* (1940) is te vinden in het clownslied in *Twelfth Night*: ‘Come away, come away death, And in sad cypress let me be laid’, waarin *sad cypress* waarschijnlijk opgevat moet worden als een doodskist van cypressehout. *Julius Caesar* leverde de titel voor zowel de Engelse (*Taken at the flood*) als de Amerikaanse uitgave (*There is a tide*) van een Hercule Poirot-mysterie uit 1948: ‘There is a tide in the affairs of men, Which, taken at the flood, leads on to fortune’. En ook Shakespeares sonnetten waren Christie bekend: van sonnet 98 leende ze de eerste regel, ‘From you I have been absent in the spring’, voor de roman *Absent in the spring* (1944).

Uit *Macbeth* haalde ze een uitspraak van de tweede heks, die, als ze Macbeth naderbij ziet komen, zegt: ‘By the pricking of my thumbs, Something wicked this way comes.’ Christies *By the pricking of my thumbs* verscheen in 1968, *Something wicked this way comes* (1962) werd door de Amerikaan Ray Bradbury gebruikt als titel voor een science fiction-roman.

En uiteraard bleef ook Hamlet niet onopgemerkt. In 1952 deed Agatha Christie haar net geboren neefje het net geschreven toneelstuk *The Mousetrap* cadeau. Dat is sindsdien het langst lopende toneelstuk ter wereld geworden. Miljoenen heeft het neefje inmiddels aan de rechten verdiend en miljoenen hebben het stuk gezien. Maar hoeveel van hen zouden zich realiseren, dat de titel komt uit het toneelstuk binnen het toneelstuk *Hamlet*? Om zijn oom, Claudius, duidelijk te maken dat hij weet dat die schuld heeft aan de dood van zijn vader, laat Hamlet een groep trekkende toneelspelers het stuk *The Murder of Gonzago* opvoeren. Maar onder een andere titel. Als Claudius nattigheid voelt en vraagt ‘What do you call the play?’, antwoordt Hamlet met gespeelde onschuld: ‘The Mouse-trap. Marry, how?’

Leuk, niet?

[Nummer 211/212]

Voorwoord

Jean Piere Rawie is voor veel lezers de dichter van *Woelig Stof* en - vooral - *Onmogelijk Geluk.* Maar aan het geweldige succes van deze poëziebundels ging een ontwikkeling van vele jaren vooraf, die in dit nummer overzichtelijk in beeld wordt gebracht. Over de liedteksten van Jean Pierre Rawie, zijn 'light verse', zijn jeugd en zijn literaire traditie, zijn werk als poëzie-vertaler en de vertaling van zijn eigen gedichten.

Paul de Wispelaere werkte jarenlang aan een oeuvre waarmee hij inmiddels beschouwd wordt als een van de belangrijkste auteurs van zijn generatie. Met *Het Verkoolde Alfabet* zette hij een voorlopige kroon op zijn werk. Maar die roman is onverbrekelijk verbonden met zijn voorgeschiedenis, die in dit nummer uitgebreid wordt beschreven.

De redactie

[Drs. P Gedicht]

Rawie... hij placht zich artistiek te kleden
Maar dichten kon hij al, en zelfs bekwaam

Toen is mentale rijpheid ingetreden
Zodat - bij stage wasdom van zijn faam -
La vie bohème verdiept werd tot *la vie*

Zijn leven is geenszins onaangenaam
Zijn taal is sterk en rijk aan melodie
Zijn culturele aanzien onomstreden
Kortom: hij heeft wat hij verdient, Rawie

Drs. P

Robert-Henk Zuidinga

‘Ik kan niet schrijven over iets wat ik niet zelf heb meegemaakt’

In gesprek met Jean Pierre Rawie

O*ude gedichten* (1987) van Jean Pierre Rawie bevat de gedichten uit zijn eerste bundels, *Het meisje en de dood* (1979), *Intensi - ve care* (1982) en *Kwaderouw* (1986), alsmede een aantal ‘Liederen in opdracht’ en vertalingen. De bundels *Woelig stof* (1989) en *Onmoge lijk geluk* (1992) bereikten een, voor oorspronkelijke Nederlandse poëzie ongebruikelijk, groot publiek. Najaar 1993 verzorgde de dichter een aantal werk- en hoorcolleges aan de Letterenfaculteit van de Rijksuniversiteit Groningen.

Bij romans en verhalen kun je er gewoonlijk van uitgaan dat ze voor een belangrijk deel autobiografisch zijn. Bij toneelstukken is dat precies omgekeerd: niemand zal zich afvragen of het werk van Pinter of Beckett autobiografisch geïnspireerd is. De eerste vraag van een biografisch interview met een dichter dient dan ook te zijn: hoe zit dat bij poëzie?

Je leest wel eens dat er vroeger op de Kring een heel verlopen type kwam, waarvan de mensen zeiden: daar heeft Roland Holst zijn *Winter aan zee* voor geschreven. Dat soort dingen moet je helemaal niet weten. Het is heel goed dat we onzeker zijn over Beatrice en Laura. Het heeft ontzettend weinig zin om bijvoorbeeld over mijn verschillende *amours*te spreken. Die spelen natuurlijk wel een grote rol in mijn leven en duiken ook in mijn poëzie op, maar daar heb je zo weinig aan. Ik heb vaak meegemaakt dat de verkeerde vrouwen dachten dat een bepaald gedicht over hun ging; terwijl ik zelf natuurlijk altijd wel de aanleiding weet, maar daar heeft niemand wat aan, want dan bemoeilijk je de identificatie. Dat is niet goed.

Dus de biografische kennis over een dichter is niet relevant?

Volstrekt niet, volgens mij. De belangstelling voor schrijvers als persoon heeft een veel te hoge vlucht genomen in de afgelopen decennia. Het vervelende is dat het ook weer omdraait. Het succes van mijn laatste bundels, bijvoorbeeld, wordt door bepaalde kunstbroeders gaarne op het conto van de media in plaats van op dat van de kwaliteit van mijn werk geschreven, terwijl die media zich er pas mee zijn gaan bemoeien toen het al een tijd in de top-tien stond.

De televisie heeft de functie van de krant voor een groot gedeelte overgenomen. Dus als je de gelegenheid krijgt op de televisie iets te zeggen - de enkele keer dat een dichter daar iets mag zeggen - en je leest daarbij een gedicht voor, en daarna gaan er allemaal mensen naar de boekhandel die zeggen: ja, er was een man met een baardje op de televisie die een mooi gedicht voorlas, dan ligt het toch aan dat gedicht en niet aan het feit dat je kop op de buis was. En het wil er bij mij ook niet in dat iemand door een televisieprogramma of een interview in de krant naar een boekhandel gaat en dertig gulden neertelt voor een bundel die hij eigenlijk niet wil hebben. Dat geloof ik niet.

Dat beantwoordt niet mijn vraag. Leest men een gedichtenbundel anders mèt biografische kennis over de dichter?

Het ligt andersom. Als je getroffen bent door een bepaalde dichter, dan wil je er meer over weten. Dat is begrijpelijk, poëzie is in het algemeen maar een kleine hoeveelheid tekst. En sommige biografieën van dichters zijn geweldig leuk, zoals die van Byron. Maar het voegt inderdaad niet verschrikkelijk veel toe. Natuurlijk is alle poëzie wel geschreven vanuit ervaringen die je zelf opgedaan hebt. Ik kan tenminste niet schrijven over iets wat ik niet zelf heb meegemaakt. Rilke zei dat ooit heel mooi: *Gedichte sind keine Gefühle, die hat man früh genug, sondern es sind Erfahrungen.*

Jean Pierre Rawie (illustratie: Paul Tuijnman)

Alleen: het is gestyleerd en tot een kunstwerk gemaakt. Dat is ook altijd het probleem als je ergens voorleest. Dan lees je in een uur tijd een flink aantal gedichten voor en aangezien het in die poëzie, bij mij althans, wat ernstig van toon is, om het voorzichtig uit te drukken, en het allemaal over 'ik' gaat - dat is nu eenmaal zo bij lyriek, dat is een heel onbeleefde kunstvorm wat dat betreft -, heb je mensen die denken: nou, die man heeft het niet makkelijk. Ze realiseren zich dan niet dat het allemaal gestyleerd is, en dat dus weliswaar de oorsprong autobiografisch is, maar dat de bedoeling van het gedicht is dat de lezer die 'ik' wordt. Dat moet je nog vaak uitleggen. Het gaat om het effect dat poëzie sorteert bij de lezer en niet om de gevoelsuitstorting van de dichter.

'Het gaat om het effect dat poëzie sorteert bij de lezer en niet om de gevoelsuitstorting van de dichter.'

Het is bij uitstek bij lyriek dat de identificatie met de auteur dreigt. Ik heb als voorbeeld wel eens genoemd: als men 'De Vrolijke Drinker' van Frans Hals ziet, denkt niemand dat Frans Hals een geweldige zuiplap was. Misschien was hij dat wel, dat weet ik niet, maar dat verband wordt niet gelegd. Of als bij Beethoven over bepaalde stukken door de duiders wordt gezegd dat dit eigenlijk gaat over Orfeus in de onderwereld en de gestorven geliefde, dan gaat niemand op zoek naar die gestorven geliefde van Beethoven. Maar bij poëzie gebeurt dat wel.

Bij het luisteren naar muziek werkt het dus veel eerder zo dat men zich aan zijn eigen gemoedsbeweging overgeeft. Het lijkt me heel vervelend als je bij een stuk muziek duidelijk te horen krijgt wat de componist bedoeld heeft en waar het allemaal over gaat en welke emoties hij erin verwerkt heeft, want, zoals Karel van het Reve ooit terecht zei: wat gaan mij de emoties van die ander aan? En dat is ook de bedoeling van poëzie: dat de emotie waar je over leest je aangaat. En zodra je gaat denken: dat is de emotie van die Rawie, dan is het al een stuk minder interessant geworden, behalve voor die paar mensen die het direct betreft. Het moet iets worden waar men zijn eigen gevoelens in terugvindt.

Laat ik een voorbeeld geven. Ik heb de indruk dat je gedichten in Onmogelijk geluk *over het sterven van je vader en het gedicht over je moeder...*

..veel persoonlijker zijn? Dat vind ik niet. Ik heb zelfs grote problemen gehad met het feit dat ik de kleur van de ogen van mijn moeder in een van die gedichten vermeld. Want daarmee sluit ik mensen die moeders hebben met anders gekleurde ogen al weer uit. Maar ik heb niet de indruk dat er in die gedichten meer van mij in zit dan in andere gedichten. En herkenbaarheid ligt bij de lezer, daar gaat het om.

Sterfbed

Mijn vader sterft; als ik zijn hand vasthoud,
voel ik de botten door zijn huid heen steken.
Ik zoek naar woorden, maar hij kan niet spreken
en is bij elke ademtocht benauwd.

Dus schud ik kussens en verschik de deken,
waar hij met krachteloze hand in klauwt;
ik blijf zijn kind, al word ik eeuwen oud,

en blijf als kind voor eeuwig in gebreke.

Wij volgen éen voor éen hetzelfde pad,
en worden met dezelfde maat gemeten;
ik zie mijzelf nu bij zijn bed gezeten

zoals hij bij zijn eigen vader zat:
straks is hij weg, en heeft hij nooit geweten
hoe machteloos ik hem heb liefgehad.

Er bestaat toch de theorie dat men emoties van zaken waarbij men persoonlijk heel nauw betrokken is geweest, pas kan beschrijven als er voldoende afstand ontstaan is?

Ja, dat geloofde ik ook altijd. Maar zeker in mijn laatste bundel staan liefdesgedichten en die gedichten over mijn vader die helemaal niet vanaf een afstand geschreven zijn. Sterker nog, er is geen woord gelogen in, behalve dat het zo gestyleerd is geworden door de vorm. En dat is ook wat me in eerste instantie enige schroom bezorgde: kun je dat wel publiceren? Het gekke is: bij liefdesgedichten vindt iedereen dat gewoon. Waarbij je trouwens als schrijver altijd heel streng moet kijken dat er geen belachelijkheden in kruipen. Dat is een heel riskant genre, hoor. Hoewel, alle poëzie is balanceren op het scherp van de snede. Het gaat erom: het gedicht moet wel ontroeren maar net niet naar de sentimentaliteit doorslaan. Maar dan ook nèt niet, wil het echt ontroeren. Maar dat geldt voor alle kunst.

Niettemin lijken sommige gedichten mij, laat ik zeggen 'concreter autobiografisch' dan andere. Bij die over je vader denk ik niet: dit gaat over zomaar iemand wiens vader overlijdt, maar dit gaat over jou *en* jouw vader.

Dat is de aanleiding. Maar juist die gedichten blijken, gezien het feit dat ze opduiken in de rouwverwerking van andere mensen, een algemene geldigheid te hebben. En daar gaat het om. Dat is ook waarom ik ze gepubliceerd heb. Het zijn gedichten waarbij ik zelf in eerste instantie enige schroom voelde. Kan dit wel? Want het is toch raar dat je, in een situatie waarin je geacht wordt je over te geven aan je gevoel zonder meer, een sonnet schrijft. En aangezien een sonnet dat voor je eigen gevoel goed en af is, altijd een geluksgevoel meebrengt, is dat wat paradoxaal. En dat was in dit geval ook zo. Maar je hoeft niet mij of mijn vader gekend te hebben om die gedichten te waarderen. Daar gaat het om. En zo gauw je te veel details vermeldt - en er zijn dichters die echt man en paard noemen in hun poëzie -, verhindert of bemoeilijkt dat de identificatie-mogelijkheid.

Dit gezegd zijnde, gaan we naar je jeugd.

Daar denk ik nou bijna nooit aan, aan mijn jeugd. Ik vond het buitengemeen vervelend om kind te zijn.

Waarom?

> ***'Het gaat erom: het gedicht moet wel ontroeren maar net niet naar de sentimentaliteit doorslaan. Maar dan ook nèt niet, wil het echt ontroeren. Maar dat geldt voor alle kunst.'***

Ik wilde altijd iemand zijn die zijn eigen lot in handen had, en dat heb je niet als kind.

Wat herinner je je van je jeugd?

Daar was niks fout mee, verder. Ik had heel veel zorg en liefde om mij heen, maar ik herinner het me als een echt vervelende periode die zo snel mogelijk voorbij moest. De simpelste voorbeelden. Ik had er als kind een geweldige hekel aan om naar bed te gaan, maar dat moest natuurlijk toch. Dus het mooiste van volwassen zijn leek mij - en zo zie je maar hoe bitter het is als je jeugddromen uitkomen -, dat je dat zelf kon

bepalen. Later zijn er veel perioden geweest waarin het heel goed geweest was als er iemand had gezegd:

nou Jean Pierre, nog één verhaaltje en dan naar bed.
Jeugd, het is één aaneenschakeling van beschamende incidenten.

Laten we beginnen bij het begin.
Ik ben geboren in Den Haag. In 1951, op 20 april. Zelfde datum als Adolf Hitler, maar dan in een ander jaar. En de dichter Nijhoff. Mijn vader was luchtmachtpredikant en die werd, toen ik ongeveer een half jaar was, overgeplaatst naar Soesterberg; toen zijn we in Zeist gaan wonen. En toen ik vier of vijf was, zijn we naar Winschoten gegaan. Dat hadden ze natuurlijk beter niet kunnen doen, maar aan de andere kant: we leefden daar nog midden in de vorige eeuw, dus voor iemand die later gedichten wil gaan schrijven, is het misschien wel heel goed in Winschoten op te groeien.

'Jeugd, het is één aaneenschakeling van beschamende incidenten.'

Wat betekende dat voor je opvoeding, dat je vader predikant was?
Hij was predikant van de Doopsgezinde Gemeente, wat op zich heel curieus is, want dat zijn principiële dienstweigeraars, dus zijn luchtmachtpredikantschap werd hem ook wel een beetje nagedragen. Maar op zich is dat een heel sympathiek geloof, hoor, je merkt er bijna niks van. Dat is heel prettig. En ik ben wel blij dat ik het heb meegemaakt. Als je kinderen in Sinterklaas laat geloven, laat ze in hun jeugd dan in vredesnaam ook lètterlijk geloven wat er in de Schrift staat. Dat kun je daarna dan weer kwijtraken, dat is ook heel gezond, maar het is voor het genieten van onze cultuur vrijwel onontbeerlijk. Er is een emotionele kant aan het esthetisch genieten van de Matthäus-Passion of van Dantes *Divi - na Commedia*, die je niet hebt als je het hele christendom alleen maar als een cultureel verschijnsel ziet waar je op latere leeftijd kennis van neemt, zoals de Griekse mythologie of zo. Dat is onzin. Onze cultuur is er zó van doordrongen, dat als je de essentie van dat soort werken - en er zijn er talloze in onze cultuur - echt wil voelen, het zeer goed is als je een echte ouderwetse religieuze opvoeding hebt genoten.

Ik kan me voorstellen dat lezen, en in het verlengde daarvan schrijven, al snel een grote rol in jouw leven is gaan spelen.
Ik was buitengewoon blij toen ik leerde lezen. In ons gezin was nog geen televisie, dus iedereen las altijd. Ik was daar geweldig jaloers op, want ik verveelde me verschrikkelijk als kind. Het was heel fijn, ook voor mijn ouders trouwens, vooral voor mijn moeder, dat ik op gegeven moment de passie voor het boek opdeed. Het werd een stuk rustiger.

Wat las je dan?
Ik was altijd geweldig geïnteresseerd in dingen die met geschiedenis te maken hadden. Dus dat begon met prachtige ridderverhalen en *De drie musketiers* en dergelijke. Maar nog steeds, zij het dan nu op een ander niveau, lees ik in mijn vrije tijd ter ontspanning het liefste historische werken.

Over geschiedschrijving gsproken, je bent opgegroeid met de bijbel op tafel, neem ik aan.

Nou, dat viel mee. Zoals gezegd, dat is een heel rekkelijk en verdraagzaam clubje, die Doopsgezinden. Er werd wel gelezen uit de Schrift en het speelde wel een rol, maar ik heb niet zo'n Maarten 't Hart-jeugd gehad, helaas. Maar je merkt toch duidelijk in mijn taalgebruik in de gedichten een invloed van de Schrift. En in bepaalde stukken is het ook grootse literatuur. De inspiratie is niet altijd even sterk aanwezig geweest bij de Heilige

Geest, maar in grote trekken is het een schitterend boek, vooral in de Statenvertaling, die overigens door de Doopsgezinden niet werd gebruikt.

Jean Pierre Rawie (foto: Chris von Houts)

En toen brak de tijd aan dat je naar het gymnasium ging.

Dat was ook lang erg verschrikkelijk. Want ik vond de lagere school erg, ‘maar’, zei mijn vader, ‘jongen, als je straks op het gymnasium zit, dan wordt het allemaal heel anders.’ Dat was helemaal niet waar, dus toen ik op het gymnasium zat, werd mij wijsgemaakt dat het op de universiteit beter zou wezen. Nou, toen begon het ook wel een beetje, maar ik heb eigenlijk pas de laatste tien jaar het gevoel dat ik ben wie ik altijd al was. Gewòrden ben, wie ik altijd al was, eigenlijk.

Hoe kwam dat, dat die gymnasiumtijd minder aangenaam was dan je je voorgesteld had?

Ik was een onhandelbaar jongetje op die leeftijd. Dat is iedereen dan, denk ik. Dus ik ben van het gymnasium in Winschoten afgeschopt. Omdat mijn haar te lang was, en ik zat ook in de schoolkrant en schreef daar dingen in die niet mochten, geloof ik. Toen ben ik in Groningen beland, waar ik onmiddellijk voornamelijk ging spijbelen, want dat werd niet gecontroleerd. Dat was een wat rommelige periode.

Op schoolreünies zullen ze jou niet tegenkomen.
Neen. Ze hadden me in Winschoten gevraagd het nieuwe schoolcomplex te openen, maar dat heb ik toch maar geweigerd. Ik heb ze geschreven dat het weliswaar alweer een kwart eeuw geleden was en dat het merendeel van de leerkrachten uit die tijd inmiddels, naar ik vurig hoopte, het tijdelijke wel met het eeuwige zou hebben verwisseld, maar dat ik toch gezien mijn ervaringen uit die tijd geen enkele aanleiding zag om mijn naam op welke wijze dan ook aan dat instituut verbonden te doen zijn. Nou, dat vonden ze weer een prachtige brief, natuurlijk. Ik kwam hem laatst weer eens tegen. Ik moest daar in de buurt, in Pekela, voorlezen en toen werd ter inleiding die brief voorgelezen. Dat was heel curieus. Meestal weet je, als je uit je werk voordraagt, eigenlijk wel zo'n beetje wat men gaat vragen. Maar hier was iets waar ik heel verrast door was. Er was een mevrouw van onbestemde leeftijd - ze kan zo oud geweest zijn als ikzelf maar ook misschien wel zo oud als mijn moeder, dat kun je daar in Oost-Groningen vaak niet zien -, die stelde de vraag: ‘Die vertalingen, heb je die zelf gemaakt?’ ‘Hoe bedoelt u?’ ‘Nou, die vertalingen achter in die bundel, maak je die zelf?’ ‘Nou, dat spreekt nogal voor zich, nietwaar. Waarom vraagt u dat?’ ‘Nou, 't ging toch niet zo goed op school hier?’ Toen heb ik haar uitgelegd dat het een teveel, méér dan een tekort aan hersens was wat mijn conflict daar veroorzaakt had. Oost-Groningen is bij uitstek een streek van gewoon doen en je niets aanmatigen. En het probleem is dat gewoon doen een van de dingen is die ik altijd het allermoeilijkst heb gevonden.

> ***‘Omdat mijn haar te lang was, en ik zat ook in de schoolkrant en schreef daar dingen in die niet mochten, geloof ik. Toen ben ik in Groningen beland, waar ik onmiddellijk voornamelijk ging spijbelen, want dat werd niet gecontroleerd. Dat was een wat rommelige periode.’***

Waarin voldeed het gymnasium dan niet aan je verwachtingen? Waren die te hoog gestemd?
Ach welnee. Het is de puberteit, en je moet dan dingen doen waar je hoofd helemaal niet naar staat. Als iemand mij in de tweede klas van het gymnasium had verteld dat ik nog eens voor mijn plezier een aantal talen zou gaan leren, had ik dat nooit geloofd. Bovendien was ik zo'n vervelend soort leerlingetje dat een volstrekt onvoldoende proefwerk Duits na tien minuten inleverde en dan met

een blasé gezicht een deeltje Schiller of Goethe in het Gotisch uit de tas haalde en daar opzichtig in ging zitten lezen. Je zou zo'n jongen doodslaan. Maar ik had toevallig voor Duits een docent die begreep dat daar meer achter zou kunnen zitten, dus die gaf mij altijd braaf een zes op mijn rapport. Dat was heel netjes van hem, want dat had ik niet verdiend. Maar ik geef toe, je zal ze maar voor je hebben. Het probleem is: op die leeftijd zijn de kinderen die later wel interessant worden de supervervelende jongetjes zoals ik was, en de rest interesseert het al helemaal niet. Verschrikkelijk. Wat een erge tijd.

Op zeker moment heb je de poëzie ontdekt, d.w.z actief.
Ik ben blij dat het stof der eeuwen over de gedichten komt die ik in die tijd schreef. Maar ik herinner me wel vanaf het eerste gedicht dat ik schreef het gevoel dat daarbij hoort, dat volstrekt extatische gevoel als je een gedicht af hebt. Dat is een constante in mijn leven gebleven. En ook iets om naar te streven. Anders zou je het natuurlijk ook niet doen, want nu ligt het langzamerhand wat anders. Als ik nu een dichtbundel publiceer, is er een belangstellend gehoor voor. Maar als je begint te dichten en als je debuteert, dan doe je iets waar niemand om vraagt. Dat is een tamelijk malle bezigheid, eigenlijk. De meeste mensen houden dan ook op met gedichten schrijven na hun puberteit.

Ben je begonnen met experimentele poëzie?
Ja, ook. Ik dacht toen dat poëzie vooral heel raadselachtig moest wezen. Dat valt best mee. Het is ook wel raadselachtig, in diepste zin. Nog steeds. Maar ja, poëzie, dat was toen toch de Vijftigers, toen ik op school zat. We lazen Rodenko's bloemlezing, *Nieuwe griffels, schone leien*, en ik dacht: zo moet het kennelijk. Nou, dat was een vergissing.

'Een gedicht is pas af als het gepubliceerd wordt en onder ogen komt van mensen die je niet kent.'

Hoe ontdek je dat je wil dichten?
Ik herinner mij dat het eerste wat ik echt ervoer als 'ik heb nu een gedicht geschreven' - dat gedicht was natuurlijk te verschrikkelijk voor woorden, maar daar gaat het niet om -, samenviel met misschien wel de eerste bewust doorwaakte nacht. En dat is eigenlijk altijd zo gebleven. Als het gedicht begint, zoals ik het haast passief zou willen noemen, dan verlies je het besef van tijd. En nog steeds gebeurt het regelmatig dat het opeens klaarlichte dag is terwijl je om twee uur 's nachts opeens merkte dat er een gedicht aankwam. De manier van doen is wel hetzelfde gebleven.

Zat je in de schoolkrantredactie om, zoals zovelen van ons, zelf te kunnen publiceren, of nam je ook deel aan het kritisch beoordelen van de ingezonden bijdragen?
Schoolkranten, daar komen bijna geen ingezonden bijdragen in. Dat wordt altijd door zo'n redactie volgeschreven. In mijn studentenjaren heb ik nog meegewerkt aan een soort Gronings Propria Cures, en ook daar was het zo dat het minstens voor de helft door de redactie werd gevuld. Dat is nu eenmaal zo. De behoefte om iets te publiceren, dat is nog wel essentieel voor mij. Een gedicht is pas af als het gepubliceerd wordt en onder ogen komt van mensen die je niet kent, en dat gevoel

had ik toen ook. Zelfs al stencilde je het zelf, maar een gedicht moet gedrukt en verspreid worden. Ik heb nu wel eens de indruk dat er een heleboel dichters zijn die daar helemaal niet zo voor zijn. Tijdens een forum op een symposium over media en literatuur vroeg Anton Korteweg mij bezorgd of ik niet bang was dat mijn gedichten nu door de verkeerde mensen gelezen werden. Daar ben ik uiterst verwonderd over, want dat kan toch helemaal niet? Maar kennelijk bestaat er tegenwoor-

dig een idee over poëzie, dat de enige lezers van poëzie die twee- à vijfhonderd mensen zijn die zelf ook gedichten publiceren en dat die onderling allemaal poëticale ideeën uitwisselen. Ik las dat Guus Middag beweerd had: als iemand zegt 'ik vind dit een mooi gedicht', dan heeft hij het niet goed gelezen. Dat vind ik buitengemeen quasi-diepzinnige onzin-uitspraken. Je schrijft iets, en dat is in principe niet om door de vakbroeders maar om door gewone mensen gelezen te worden. Stel je toch voor dat muziek alleen maar beluisterd werd door de musicologen. En de reactie van een gewone lezer kan zijn dat hij ontroerd is, of dat hij het mooi vindt. Ik zou heel verontrust zijn als de gewone lezer zei: het meest fascinerend vind ik de functie van het wit op de pagina. Daar bedoel ik helemaal niets volks mee en ik wil ook helemaal niet zeggen dat ik concessies doe aan de smaak van een groot publiek, daar gaat het niet om. Maar ik vind het een wanverhouding dat poëzie alleen maar te begrijpen zou zijn door afgestudeerde neerlandici, waar het dan toch wel een beetje op neerkomt. En dan ook nog in een bepaalde school. Ik heb zelfs scripties onder ogen gehad over mijn eigen werk waarin beweerd wordt dat de *jij* uit mijn gedichten het gedicht zelf is. Dat leren ze aan de universiteit. Het houdt ze van de straat, maar het is natuurlijk niet waar.

> ***'Ik heb zelfs scripties onder ogen gehad over mijn eigen werk waarin beweerd wordt dat de*** jij ***uit mijn gedichten het gedicht zelf is. Dat leren ze aan de universiteit. Het houdt ze van de straat, maar het is natuurlijk niet waar.'***

Vervolgens ben je Slavische talen gaan studeren.

Ik heb een jaar of drie Russisch gedaan. En een beetje Pools, maar dat schoot niet erg op. Maar genoeg Russisch om mij in die literatuur thuis te voelen. Daarna heb ik Italiaans en Roemeens gedaan. Een beetje hoor, een paar jaar steeds. En ook niet met grote inzet. Ik vond het leuk om daarin te kunnen lezen, maar het probleem is dat ik een talenstudie als een vakopleiding zie en niet als een wetenschap, en de wetenschappelijke pretentie die men aan de universiteit daaraan geeft, wijs ik van de hand. Dus dat botst al snel. Bovendien waren er andere factoren. Iedereen die een taal gestudeerd heeft, weet dat het grammaticaal geslacht ondergeschikt is aan het natuurlijk geslacht en ik heb dat, geloof ik, verkeerd begrepen in die tijd. Dus ik werd al snel afgeleid van mijn studie door andere dingen.

Maar je poëtische produktie voer wel bij dat inzicht.

Ja, dat was inderdaad de tijd dat de gedichten voor de eerste bundel, *Het meisje en de dood*, ontstonden. Ik schrijf nu betere poëzie, maar dat was geen onaardige bundel.

Wanneer ontstaat de behoefte, of wellicht noodzaak, om van je gedichten te kunnen leven? Of is het omgekeerd: dat je denkt, 'dìt is wat ik wil doen, maar dat moet mij dan wel mogelijk zijn'?

Het idee van *the world owes me a living*, ja. Als je mijn werk in de loop van de jaren gevolgd hebt, zie je dat het één duidelijke lijn vertoont.

Er zit een cesuur in, maar het is niet zo dat ik in deze laatste bundels ineens heel andere poëzie ben gaan schrijven; hoogstens betere, voor mijn gevoel. Dat dat uiteindelijk succes heeft en dat ik inderdaad, althans op dit moment, materieel wat minder zorgen heb, dat is alleen maar heel erg prettig. Iedereen vergeet - en dat bepaalt ook de wat bitse toon waarin men daar soms over spreekt, merk ik - de twintig jaar waarin je je het een en ander ontzegd hebt om deze poëzie te kunnen schrijven. De critici zijn in het algemeen zelf ook dichters, zoals gezegd, en vinden het kennelijk onzin dat je je zo absoluut alleen maar daaraan wijdt, want zij kunnen het immers ook combineren met kritieken schrijven en een docentschap of iets dergelijks. Alleen al de manier waaròp ik de poëzie benader, is een doorn in het oog van menigeen. Maar goed, het gaat heel aangenaam en het zou krankzinnig zijn als ik er ontevreden over was dat het ook een materiële kant heeft.

> *'Het gaf een grote satisfactie om hier aan dezelfde universiteit waar ik min of meer gesjeesd ben, uiteindelijk als gastgeleerde het woord te voeren. Dat heeft wel wat.'*

En het zal je toch ook goed doen, dat je voor een gastdocentschap aan de Universiteit van Groningenbentuitgenodigd.

Toen ik ging studeren, wilde ik natuurlijk gewoon hoogleraar worden. Zoals iedereen. Als ik een andere instelling tegenover die studie had gehad, had dat ook best gekund. Het gaf dan ook een grote satisfactie om hier aan dezelfde universiteit waar ik min of meer gesjeesd ben - want dat gevoel heb je natuurlijk wel -, uiteindelijk als gastgeleerde het woord te voeren. Dat heeft wel wat. Ik begon dan ook mijn eerste college met een opmerking hierover en voegde daar aan toe: 'want, dames en heren, ik kan u wel zeggen, wie niet gestudeerd heeft vóór de invoering van de tweefasenstructuur, die kent, om met Talleyrand te spreken, de zoetheid des levens niet.' Ik hoorde dat een van de studentes tegen haar moeder had gezegd dat ze de helft niet snapte van wat ik allemaal zei, maar dat ze wel vond dat ik heel mooi sprak. Nou, dat is ook iets.

Driek van Wissen
De inblazingen van de lichte muze
Over Jean Pierre Rawie en het light verse

In het voorjaar van 1972 maakte ik in een Gronings café dankzij een wederzijdse vriend kennis met Jean Pierre Rawie.

Jean Pierre Rawie stond in die dagen ingeschreven als student in de Slavische talen aan de Rijksuniversiteit ter stede, maar in feite was hij full-time dichter. Dit ondanks het feit dat er op dat moment nog geen verzen van hem in druk waren verschenen. Maar het dichterschap hield voor hem toen reeds veel meer in dan het zo af en toe opschrijven en eventueel publiceren van een aantal goedgeslaagde versregels. Het ging om een welbewuste complete levenshouding waarbinnen ook een hoogmoedige afkeer van de alledaagse burgerlijkheid, een opvallende en uitdagende verschijning en een negentiende-eeuwse gedragscode pasten.

Jean Pierre Rawie was binnen het kleine wereldje van de Groningse bohème een bijzonder iemand en dat wilde hij geweten hebben. Dat ging trouwens niet altijd zonder kleerscheuren. Zijn outfit (wijde mantel, flambard en wandelstok) wekte in het decennium van het spijkerpak geregeld onbegrip en irritatie en bovendien schiep de dichter er ook een zeker genoegen in een conflict, of zoals hij het noemde een ‘brouille’, aan te gaan. Maar de geërgerde tegenstander die het opvallende gedrag van Rawie alleen maar als een stukje toneelspel zag had het mis: De pose van de dichter was en is hem volledig eigen.

> ***‘Jean Pierre Rawie was binnen het kleine wereldje van de Groningse bohème een bijzonder iemand en dat wilde hij geweten hebben.’***

Jeugdverzen

Nog op de avond van onze kennismaking schudden wij onze wederzijdse vriend van ons af en toonden elkander binnenskamers onze gedichten. Ikzelf verdiende in 1972 reeds mijn brood als leerkracht, maar daarnaast schreef ik in mijn vrije tijd wel eens Buddingh'-achtige versjes. Jean Pierre bracht er op de late avond gepaste waardering voor op, maar de gedichten die hij mij toonde maakten heel wat meer indruk. Hier beoefende iemand in een tijd, die wat de poëzie betreft nog door de zestigers en vooral de vijftigers werd beheerst, zomaar onbeschaamd oude versvormen, hier werden dichterlijke gedachten op dichterlijke wijze verwoord!

Hij schonk mij een van de weinige exemplaren van zijn (op fraai geschept papier getypte) ‘Rimes hautaines’, een cyclus van 7 wintergedichten, die volgens de vermelding achterin in de winter van 1970/1971 geschreven waren.

Ik heb de bundel, die om precies te zijn uit vier originele gedichten en drie vertalingen bestaat, nog steeds in mijn bezit en bij herlezing nu en vergelijking met zijn jongste bundels zijn de verschillen opvallend. De jeugdverzen van Rawie bezitten het pathos van de jeugd, ze worden gekenmerkt door een zwaar en ietwat omslachtig taalgebruik. Een in zesvoetige jamben geschreven sonnet

begint bijvoorbeeld als volgt: 'Ik ben alleen en moe; het najaar aan de ramen./Een nieuwe dag is zonder dat u kwam doorstaan/in voze spot, steeds in een pose van voorname/eenzelvigheid en schaamteloze eigenwaan -'. Het is dan ook begrijpelijk dat maar één van deze 'Rimes hautaines' later in druk is verschenen, het titelloze gedicht, beginnend met de regel 'Ik ben de balling', dat op pagina 14 van Rawie's debuutbundel *Het meisje en de dood* (1979) is opgenomen.

Jean Pierre Rawie (foto: Chris van Houts)

Opmerkelijk is ook dat in de 'Rimes hautaines' reeds een vertaling voorkomt van een van de beroemdste gedichten van de Russische dichter Aleksandr Blok, een vertaling die later in een bijna onherkenbaar gewijzigde versie door de dichter is opgenomen in zijn bundel *Intensive care* (1982). Ik citeer eerst de oud-

ste vertaling en vervolgens de herziene vertaling en ik neem aan dat de verandering en versobering in het taalgebruik voor zichzelf spreekt:

Dodendans

Nacht, een straat, lantaren, apotheek,
Een wereld zonder zin en zonder charme.
Leef vijfentwintig jaren of een week -
Alles zal eender zijn. Zonder erbarmen.

Sterf - en weer opnieuw hetzelfde wacht,
En alle dingen worden als ze waren:
Nacht, bevroren golfslag in de gracht,
De apotheek, de straat en de lantaren.
(1970/1971)

Nacht, straat, lantaren, drogisterij,
een wereld voos en afgestompt.
Een kwart eeuw gaat misschien voorbij -
dit alles blijft. Geen mens ontkomt.

Je sterft - en weer hetzelfde wacht,
met alle dingen als ze waren:
nacht, ijzig water in de gracht,
drogisterij, straat en lantaren.
(1982)

Hoe het ook zij, in 1972 werkten de hautaine rijmen van Rawie op mij uiterst inspirerend, zeker wat de vorm betreft. Zo wilde ik ook gaan schrijven. En zo kwam het dat ik kort nadien mijn eerste sonnet vervaardigde, een sonnet dat ik uiteraard dankbaar aan mijn inspirator opdroeg. Jean Pierre reageerde in stijl met een antwoordsonnet met dezelfde rijmklanken als die van het gedicht dat ik hem had gezonden. Aardig is het te vermelden dat deze korte sonnettenwisseling in 1974 gepubliceerd is en wel in de almanak van het Groninger studentencorps van dat jaar (pagina 94 + 95), en zo vierden wij tezamen het feit dat voor het eerst een gedicht van eigen hand in een heuse periodiek in drukinkt werd vereeuwigd.

In dit antwoordgedicht, maar ook in vele andere gedichten die Jean Pierre Rawie in de zeventiger jaren schreef, werd de toon opeens duidelijk anders. De welgemeende zwartgalligheid bleef, maar bewuste overdrijving, cynisme en ironie gaven de gedichten een luchtiger aanzien. Het is ook daarom dat later de eerste gedichtenbundels van Rawie, in 1987 verenigd in *Oude gedichten*, door sommige critici ten onrechte tot het ‘light verse’ werden gerekend.

Light verse

Een enkeling heeft mij wel eens gezegd, dat voor mij het contact met Jean Pierre een zegen is geweest omdat hij mij tot het sonnet heeft gebracht, maar dat anderzijds voor hem de kunstbroederlijke omgang met mij uiterst nadelig is geweest, omdat ik

hem verleid zou hebben tot het light verse en zo zijn ontwikkeling tot serieuze dichter tijdenlang in de weg gestaan zou hebben.

Toch is er tegen dit verwijt wel wat in te brengen. Op de eerste plaats vind ik, meer nog dan de dichter zelf, dat er ook in zijn eerste bundels (*Het meisje en de dood, Intensi - ve care* en *Kwadetrouw*) prachtige gedichten staan die ondanks het gebruik van bepaalde humoristische middelen volledig serieus moeten worden genomen. Maar ook is het zo dat de genoemde ontwikkeling veel minder abrupt is dan op het eerste gezicht lijkt. Het enigermate gezwollen en archaïsche taalgebruik, dat de ‘Rimes hautaines’ kenmerkte, kan ook gemakkelijk ironisch worden toegepast en Rawie heeft dat later, onafhankelijk van wie dan ook, dikwijls in een relativerende bui gedaan. Pas in *Woeligstof* en *Onmogelijkgeluk* is zijn woordkeus veel soberder en moderner geworden en zijn zowel pathos als ironie verdwenen. Daar zou bijvoorbeeld het onderstaande kwatrijn, dat uit *Het meisje en de dood* stamt, misstaan hebben:

Mijn Heer, voorwaar een dag uit duizenden: ziek en beschonken, bespot en bedrogen.
- Gij weet: Uw goedheid doet mij duizelen, maar zou het af en toe wat minder mogen?

Het blijft trouwens de vraag waar precies de grens van het light verse ligt. Het lijkt mij bijvoorbeeld onjuist om per definitie elk gedicht met een of meer humoristische momen-

ten tot het genre te rekenen. En ook de neiging van sommige beschouwers om alle vormvaste poëzie voor het gemak op de grote hoop van het light verse te gooien is afkeurenswaardig. Bijna alle humoristische poëzie is vormvast, dat wel, maar niet alle vormvaste poëzie is humoristisch.

Mijns inziens is het enige zinvolle criterium de eerste opzet van de dichter: als hij de bedoeling heeft gehad de eventuele lezer op de eerste plaats te vermaken, mogen we met een gerust hart spreken van light verse.

Jean Pierre Rawie heeft in elk geval, ook bij hantering van dit strikte criterium, het genre van het light verse ontegenzeggelijk beoefend. Ik weet er alles van, want dikwijls deden we het samen. Een bewijs te meer dat het hier om light verse gaat: ik kan me niet voorstellen dat ooit een echt serieus, persoonlijk gedicht als co-produktie kan ontstaan.

Schaken

In 1976, een paar jaar voor wij apart met onze eigen bundels zouden debuteren, verscheen immers reeds van ons beider hand bij uitgeverij Holmsterland (Groningen) het curieuze boekje *De match Luteyn-Donner, een schaakcursus in twee maal twaalf sonnetten.* Het met schaakdiagrammen en tekeningen verluchtigde boekje is een verslag van een fictieve schaakmatch, waarin een wereldvreemde jonkheer Luteyn keer op keer op het schaakbord de in de zeventiger jaren zeer populaire en veelbesproken grootmeester Jan-Hein Donner te vlug af is.

Het merendeel van de gedichten ontstond een jaar eerder, in 1975. In dat jaar maakten we beiden deel uit van de redactie van het weinig geruchtmakende Groningse satirische tijdschrift 'De Nieuwe Clercke' en op de achterflap van dit blad verscheen het verslag van de match in tweewekelijkse afleveringen. Eens in de twee weken zocht ik, gewoonlijk op de woensdagmiddag, Jean Pierre op in zijn wanordelijke woning waar hij, net uit de veren, voortdurend in de weer was de kater van de vorige nacht te bestrijden. Jean Pierre was in die dagen ernstig verslaafd, niet zoals door velen gedacht werd aan de drank, maar aan de cafés: daar speelde zich volgens hem het volle leven af, maar in welk café precies, dat bleef de vraag, en dus was de dichter wel verplicht elke nacht voor alle zekerheid alle hem bekende stadscafés aan te doen. Ongemerkt kreeg hij op deze manier telkens weer heel wat alcohol binnen en zo kwam het dat ik hem steevast tamelijk ontredderd aantrof.

> ***'Het was dikwijls een nogal moeizame bevalling. Terwijl ikzelf doorgaans meer geduld betrachtte, wachtte Jean Pierre, in schijnbare wanhoop languit liggend op zijn vloerkleed, ongedurig en knorrig op de inblazingen van de lichte muze.'***

Maar gedicht werd er. Eerst werd de inhoud van het schaaksonnet bepaald, dat wil zeggen dat er een korte matpartij werd bedacht. En daarna kreeg het verslag van deze partij een dichterlijke vorm. Het was dikwijls een nogal

moeizame bevalling. Terwijl ikzelf doorgaans meer geduld betrachtte, wachtte Jean Pierre, in schijnbare wanhoop languit liggend op zijn vloerkleed, ongedurig en knorrig op de inblazingen van de lichte muze. Maar na een paar uur was het dan toch zover: dan stond er weer een keurig sonnetje op papier met maar twee rijmklanken en in viervoetige jambische regels, en vonden wij beiden onveranderlijk het vers zo geslaagd dat er onmiddellijk een borrel op gedronken moest worden.

Wat men achteraf ook van de sonnetten vinden moge, ze liepen in ieder geval als treintjes. Wij lieten ze zelfs als proza in De Nieuwe Clercke afdrukken en een groot deel van het uiterst beperkte abonneebestand heeft nooit in de gaten gehad dat het hier gedichten betrof. De eventuele humor van de verzen, steevast geschreven vanuit het perspectief van de overbeschaafde jonkheer Luteyn, school in de tegenstelling tussen de twee schaakgiganten en natuurlijk in de steeds dwazere schaakstellingen. Zo wil de jonkheer zijn tegenstander eindelijk ook eens laten winnen en hij geeft hem al zijn stukken (behalve natuurlijk de koning) voor, maar wat geschiedt:

Beter een half ei dan een lege dop

Wit: Jonkheer F.J.A. Luteyn
Zwart: J.H. Donner

Ik ben nu eenmaal geen pietlut
en daar vriend Donner maar bleef kniezen
schonk ik mijn stukwerk plus kleingrut
om ook eens van hem te verliezen.

Mijn vorst rukt op, schoon onbeschut,
hetgeen zwart dwingt e5 te kiezen;
koning e3; e4; och gut,
hij zet zijn eerste stuk en prise!

Die kans laat ik niet onbenut;
dame h4; ik pak mijn biezen
en Donner, die hier moed uit put,
speelt paard e7, een bêtise.

Want ik sprak: ‘Pat’, Jan-Hein riep: ‘Kut!’
en zo werd het toch nog remise.

Afsplitsing

De redactionele arbeid voor het tijdschrift De Nieuwe Clercke was voor ons een welkome aanleiding tot meer samenwerking. Zo waren wij getweeën ook verantwoordelijk voor de schepping van de hoofdredacteur van het blad, Albert Zondervan. De teksten die onder zijn naam verschenen kwamen alle uit ons beider kokers, al is nu niet eens meer altijd na te gaan wat nu precies uit wiens koker kwam. Vaak was de koker in ieder geval gemeenschappelijk. Wij kwamen bijvoorbeeld voor elke aflevering trouw bijeen om samen het oubollige hoofdredactionele commentaar te schrijven. Ook allerlei lichte verzen droegen de naam Albert

Zondervan, zoals het onderstaande kwatrijn, dat met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid aan Jean Pierre Rawie mag worden toegeschreven:

Zelfkwatrijn

‘Waar ik niet zonder wonder kan’
sprak triestig Albert Zondervan,
‘doe ik mijn hoofd maar in een pan
en trek een kop bouillon d'rvan.’

Eigenlijk was Albert Zondervan een afsplitsing van onszelf, althans hij was alles wat wij niet wilden zijn: hij was niet alleen lichamelijk gebrekkig, hij was ook een zelfingenomen domoor met stuitende vooroordelen, een onbenullige filosoof van de koudste grond en een man die uiterst potsierlijk met het andere geslacht omging. En schrijven en dichten kon hij eigenlijk ook niet, al probeerde hij dat met veel omhaal van ouderwetse woorden te verbergen.

Natuurlijk kregen we al gauw genoeg van hem en daarom lieten we hem op goede vrijdag van het jaar 1976 overlijden. Een overlijdensannonce verscheen in het Nieuwsblad van het Noorden en nummer 13 van de eerste jaargang van De Nieuwe Clercke werd een compleet begrafenisnummer. Het nummer opende met een doodsbericht op rijm, dat als volgt begon:

Heden is, na een langdurig lijden
dat hij met godsvertrouwen droeg,

Albertus Zondervan verscheiden.
Hij komt dus niet meer in de kroeg.

Naar het auteurschap van deze regels behoeft niet lang gegist te worden. Het slotgedicht uit Rawie's bundel *Het meisje en de dood*, getiteld ‘Finis’, heeft namelijk dezelfde tekst, alleen is hier de naam van Albertus Zondervan vervangen door die van Jean Pierre Rawie.

Doch denkbeeldige figuren zijn vaak moeilijker dood te krijgen dan personen van vlees en bloed en daarom is ook na 1976 de ingebeelde literator Albert Zondervan nog herhaaldelijk opgedoken en zo af en toe heeft Jean Pierre Rawie hier toch minstens mede de hand in gehad.

Waterzooi

Een andere bron van inspiratie tot beoefening van het light verse vormde het contact met Heinz Polzer, bij het grote publiek beter bekend als Drs. P. Omstreeks 1980 werd de doctorandus het middelpunt van een groep vormvaste dichters en cabarettekstschrijvers, die voor het overgrote deel hun meestal luchtige bundels het licht lieten zien bij uitgeverij C.J. Aarts in Amsterdam.

Drs. P., die reeds vele jaren enthousiast tegen de stroom van de ‘vormloze’ poëzie had ingeroeid, kreeg binnen deze (vrienden)groep bijna automatisch de functie van een beminnelijke eminence grise. En hoewel Jean Pierre debuteerde bij de concurrerende uitgever Thomas Rap maakte hij toch in het begin van de tachtiger jaren, zij het wel een beetje halfhartig en soms zelfs à contre coeur, deel uit van deze groep. Doch de ontmoetingen met Drs. P. werkten op hem aanstekelijk.

Zo herinner ik mij nog goed de avond na de ‘Derde en laatste nacht van de poëzie’ (1980) in Brussel, waarop wij gedrieën een Brussels dranklokaal betraden en daar ter plekke, vooral door toedoen van Drs. P., een nieuwe versvorm ontwikkelden, de zogeheten ‘waterzooi’, een Perzisch kwatrijn, dat verplicht moest eindigen met het woord ‘waterzooi’ en dat daarom ook de verplichte rijmklank ‘-ooi’ had. Jean Pierre schreef toen onder andere op een bierviltje de

Zuidafrikaanse waterzooi

Die swarte Bosjesman bespring sy prooi.
‘Jij moe nie doen nie’, sei verskrik die nooi,
‘want ek es slegs vir blankes, nie voor jou nie.
Jij moet jou witwas in die watersooi!’

Nog meer plezier beleefde Rawie aan de kennismaking met het ollekebolleke, de meest krankzinnige maar misschien daarom juist wellicht de meest charmante versvorm waarmee Drs. P. de vaderlandse lichte poëzie verrijkt heeft. Een complete uitleg van de regels van het ollekebolleke zou hier te ver voeren, maar zoveel is zeker dat de vorm voor de liefhebber een ideaal middel is om bijvoorbeeld een verjaardags- of nieuwjaarswens of een groet uit den vreemde per ansichtkaart over te brengen. Het gebeurt dan ook tot op de dag van vandaag en Jean Pierre Rawie doet er nog steeds aan mee.

Ook aan de bundel *Dartele Dactylus* (1984), voor het grootste deel gevuld met ollekebollekes van de 'ouwe rotten' Drs. P. en Ivo de Wijs, droeg Rawie zijn dichterlijke steentje bij. Wederom beoefenden we ook hier samen het light verse, we schreven een serie ollekebollekes over Nederlandse letterkundige grootheden. Natuurlijk is het ollekebolleke gezien de zeer strenge vormeisen per definitie gedoemd een light verse-vorm te zijn, maar een enkele maal kwamen we toch aardig in de richting van de 'echte' poëzie:

Dichtervorst zaliger
Gerard den Brabander
Zag in de spiegel
Een man met een glas

Hij nam hem mee naar zijn
Tweepersoonswooneenheid
Wat het begin
Van zijn ondergang was

Afkeer

Toch heeft Jean Pierre Rawie in de laatste jaren meer afstand genomen van het light verse. Zijn laatste twee dichtbundels,

Woeligstof en *Onmogelijkgeluk*, zijn aanmerkelijk soberder van toon geworden en humoristische elementen zijn er ook niet meer in aanwijsbaar. Misschien is een nevenoorzaak van deze ontwikkeling wel zijn toenemende irritatie geweest over het feit, dat veel vroegere serieuze gedichten met daarin bijvoorbeeld een ironische relativering alleen daarom al tot het luchtige genre werden gerekend. Hij heeft er zelfs een welhaast traumatische afkeer van zijn vroegere gedichten aan overgehouden en op voordrachtsavonden zal hij dan ook nooit uit zijn eerste bundels lezen.

En het pure light verse bedrijft hij, vanwege dezelfde allergie, ook al niet meer publiekelijk, in ieder geval niet meer onder zijn eigen naam. Hij wil hoe dan ook serieus genomen worden.

Ik vind het jammer, al was het alleen maar omdat onze samenwerking naar mijn idee zeer vruchtbaar was. Het bijt elkaar mijns inziens in het geheel niet als een dichter naast bloedserieuze gedichten ook grappige verzen het licht laat zien. Onze literaire geschiedenis biedt voorbeelden te over, van Constantijn Huygens tot A. Roland Holst.

Doch ik weet zeker dat er een tijd komt dat Jean Pierre Rawie zijn eerste bundels, los van welke kritiek ook, positief zal herwaarderen. En heel misschien zal hij ook nog ooit eens onbekommerd het pure light verse opnieuw omhelzen.

'Het bijt elkaar mijns inziens in het geheel niet als een dichter naast bloedserieuze gedichten ook grappige verzen het licht laat zien.'

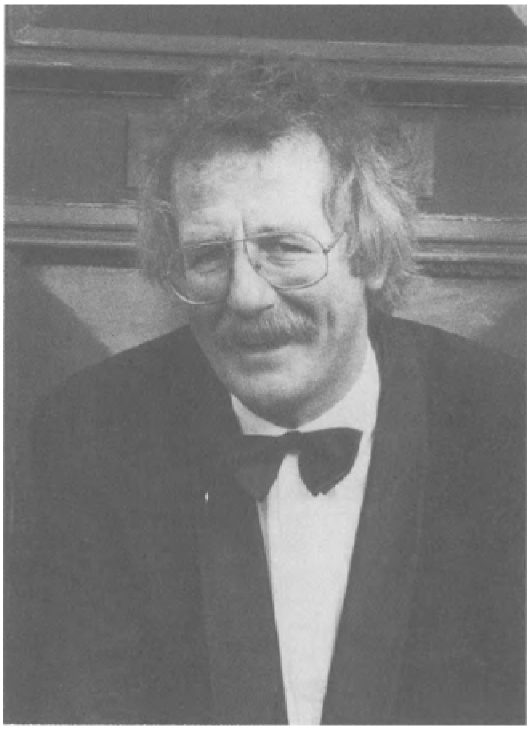
Ivo de Wijs
'Wat ik hier zing is akelig en naar'
Over de liedteksten van Jean Pierre Rawie

Iedereen in Groningen kent Koos Huizenga. Koos is de begaafde inrichter en rusteloze exploitant van beroemde Groningse cafés als De Vlaamse Reus, De Drie Gezusters en De Blauwe Engel. Toen Koos eind 1992 vijftig jaar werd, dichtte Jean Pierre Rawie o.a.:

> Wanneer ik ooit het tijdelijke zegen
> (de hoogste tijd die geen van ons vermijdt),
> betreed ik, alle leed en strijd ontstegen,
> des Heren eeuwige gelegenheid,
>
> en kom daar *Koos* weer bij de tapkast tegen,
> maar met het hemelsbrede onderscheid
> dat er ons beiden niets meer is gelegen
> aan laatste ronde of aan sluitingstijd.

De vijftigste verjaardag van Koos was een onbedaarlijk feest: de gehele Groningse noblesse (Henk Vonhoff, Hanneke Kappen, Imca Marina, Jacques J. d'Ancona, Driek van Wissen, Jean Pierre Rawie) beklom het podium om Koos te danken voor zijn kroegenketen, zijn radio-programma's én zijn gezang! Koos zingt immers en Koos zingt o.a. liedteksten van Jean Pierre Rawie: géén getoonzette verzen uit de Rawiedichtbundels, maar oorspronkelijk materiaal, door Jean Pierre in de late jaren '70 en vroege jaren '80 speciaal voor Koos geschreven en van muziek voorzien door Wouter de Koning, Koos' vaste begeleider.

Dienstbaar



Koos Huizenga (foto: Hans Vermeulen)

Jean Pierre wordt niet graag herinnerd aan zijn liedteksten. Hij ziet ze als bijprodukten van zijn light verse-periode, een tijdvak dat hij liefst zou uitwissen. De bundel *Kwade Trouw* uit 1986 (herdrukt in *Oude Gedichten*) bevat drie zg. *Liederen in opdracht* (volgens het colofon geschreven voor radio-programma's van NOS en NCRV), maar verder heeft de dichter geen enkele liedtekst tot zijn gedrukte werken toegelaten. Bij de credits op de CD *Koos 50* (een toegift bij het boek *Koos* dat verscheen bij Huizenga's 10e lustrum) komt de naam van Rawie niet voor: de dichter verschuilt zich daar achter het lelijkste pseudoniem dat hij bedenken kon: Luppo Klapp - en op de CD

De geur van gisteren (Het Geld Maakt Niet Gelukkig Ensemble, 1992) ontbreken zowel Jean Pierre als Luppo. Slechts minutieuze studie van de hoestekst maakt duidelijk dat de teksten die *niet* van Driek van Wissen zijn, aan Rawie moeten worden toegeschreven. Mijn oren deden de rest: thematiek en woordkeus lieten geen twijfel. Dat Klapp inderdaad Rawie is, valt te bewijzen door de gegevens bij de *Hogelandster Ballade* van L. Klapp (op CD *Koos 50*) te verbinden met de toelichting bij de CD *De geur van gisteren* die Rawie noemt als auteur van *De ballade van het Hogeland.*

Jean Pierre Rawie (foto: Chris van Houts)

Volgens kunstbroeder Van Wissen heeft Rawie in totaal ongeveer twintig liedteksten geschreven. Hier is een overzicht van de achterhaalbare helft:

1) *De Ballade van het Hogeland*
(Op de CD: *De geur van gisteren* - zonder auteursnaam)
(Ook, als *Hogelandster Ballade*, op de CD *Koos 50* - auteursnaam: L. Klapp)
(Opname: 1977)
2) *Duet*
(Op de CD: *De geur van gisteren* - zonder auteursnaam)
3) *De Liefde der Twee Papegaaien*
(Op de CD *Koos 50* - auteursnaam: L. Klapp) (Opname: 1981)
4) *De Paardenschlager*
(Op de CD *Koos 50* - auteursnaam: L. Klapp) (Opname: 1981)
5) *Het lied van Jan de Roos*
(Op de CD *Koos 50* - auteursnaam: L. Klapp) (Opname: 1983)
6) *Zij was Gronings en hij was een Drent* (Op de CD *Koos 50* - auteursnaam: L. Klapp) (Opname: 1983)
7) *Madenballade*
(In de bundel: *Kwade Trouw*) (1986)
8) *Mis*
(Op de CD: *De geur van gisteren* - zonder auteursnaam)
9) *Goed voorbeeld*
(In de bundel: *Kwade Trouw*) (1986)
10) *Het leven van een kunstenaar*
(In de bundel: *Kwade Trouw*) (1986)

Koos Huizenga was zijn zangcarrière begonnen als vertolker van smartelijke treurzangen als *Hallo Bandoeng* en *Mammie waar ben je?* en hij had geenszins de behoefte om cabaretier of opera-ster te worden, maar toen hij radio-programma's wilde maken voor Radio Noord en NCRV had hij wél elke week een nieuw lied nodig. Driek van Wissen en Jean Pierre Rawie werden aan het schrijven gezet. Van Wissen schreef véél en gevarieerd, Rawie dichtte een aantal literaire levensliederen met een overzichtelijke couplet-refrein-structuur die goed aansloot bij de volkse balladen waarmee de gebronsde en Groningse stem van Koos van oudsher vertrouwd was. Jean Pierre maakte zich dienstbaar aan Koos, Wouter en orkest (bv. door geen sonnetten in te leveren en met mate te enjamberen), maar verloochende zich verder niet: er is vrijwel geen nummer waarin de dood niet om de hoek komt kijken.

Wraak

D*e ballade van het Hogeland* is een boerendrama van de eerste orde: een vrouw is getrouwd met een ‘beest van een kerel, een steenrijke boer van het Hogeland’, maar wordt verliefd op een ander:

> ‘Zij kwam uit Garnwerd en hij uit Uithuizen,
> Ze hadden elkaar bij het kerkhof ontmoet.
> Bij de eerste aanblik al wisten zij beiden
> Dat ware liefde betaald wordt met bloed.’

En het bloed blijft niet lang uit. Het ‘beest’ zint op wraak en probeert de minnaar van zijn echtgenote neer te schieten. De vrouw werpt zich op het laatste moment voor de loop van het moordwapen. En het refrein luidt:

‘Ach, ware liefde laat zich niet binden,
de hartstocht kent geen gebod en geen wet.
Ware liefde verblindt de beminden
en eenmaal verloren wordt niemand gered.’

Ook in *Duet* knalt een geweer. Het lied begint met de zeer Rawiaanse klacht:

‘Ik mag op geen genezing hopen:
ik ben in ziel en zinnen ziek.
Wat ik van jou heb opgelopen,
geneest geen enkele kliniek.’

en eindigt met de moord op de trouweloze beminde. *De Liefde der Twee Papegaaien* behandelt de verknochtheid van de springlevende Lorre voor de opgezette Lorelei en *De Paardenschlager* (de woordspeling valt Rawie niet aan te rekenen) vertelt hoe een trouw schillenpaard viavia bij de lijmfabrikant belandt:

‘Al doe je het ook zo goed als je kunt,
het gaat altijd anders dan je verwacht.
Soms is je een levensavond gegund,
soms word je zonder genade geslacht.’

Net als bij *De Liefde der Twee Papegaaien* en *De Paardenschlager* kreeg de dichter de inspiratie voor *Het Lied van Jan de Roos* dwingend opgelegd: de tekst diende te passen bij de door Koos Huizenga bepaalde thematiek van een radio-uitzending. In een aflevering van het

programma ‘Ongehoord’ interviewde Koos een fictieve man die 's nachts op het kerkhof de stem van een reeds lang ontslapen Groningse stadszanger (Jan de Roos) meende te horen:

‘De wandelaar versnelt zijn pas
ontzet en sprakeloos,
want eensklaps weet hij wat het was
- dit lied dat klonk van onder 't gras:
het lied van Jan de Roos.’

In *Zij was Gronings en hij was een Drent* voert Rawie twee verliefde trapeze-artiesten op die elkaar na een verbaal regionaal misverstand meesleuren in een dodelijke val:

Koos Huizenga op de Grote Markt (foto: John Stoel)

‘Ach, ware liefde voert slechts ten verderve.
Er gaat in de hartstocht steeds iets verkeerd.
Soms is het maar beter samen te sterven,
zoals ook deze geschiedenis leert.’

Het meest verwant aan het afgezworen light verse is de *Madenballade*, de enige liedtekst die ik de dichter vroeger wel eens op poëzie-avonden heb horen declameren. Door de morbide overdrijving lijkt de tekst zowaar een parodie op des dichters overige werk:

‘Er is nog heel wat leven ondergronds,
als wij tot slot voorgoed de ogen sluiten:
de maden lusten wel gehakt van ons,
zij kennen ons van binnen en van buiten.’

inclusief de voor een vocalist bijzonder bruikbare slotregels:

‘Wat ik hier zing is akelig en naar,

want allen wacht hetzelfde lot ten leste.
- Ook maden moeten leven weliswaar,
maar misschien is cremeren toch het
beste.'

Cabaretesk

In *Mis* blijft de dood buiten schot, maar van pais en vree is ook in dit lied geen sprake. Na een verboden en vergeefse liefde voor een mooie kerkgangster vervalt een jonge kapelaan tot krankzinnigheid - en het refrein concludeert:

'Geloof, hoop, liefde, deze drie
die zaten hem in 't bloed,
maar wie de liefde doorheeft, die
weet ook wat liefde doet.'

Nog twee liederen te gaan. De tekst *Goed voorbeeld* is een mooi exempel van overstatement (met gloed beveelt de auteur een ouderwets en doodsaai huwelijksleven als het meest nastreefbare ideaal), maar bevat naast enkele sterke Rawie-regels toch voornamelijk voorspelbaarheid en cabaretteske snakerij: 'Mijn opa was een man van daden:

bij de geringste sinecuur
of kleine twist sloeg hij zijn gade,
want hij sloeg graag een goed figuur.'

Ook *Het leven van een kunstenaar*, ten slotte, is een soort cabaret-nummer met een voor het genre kenmerkende omdraaiing: de overheid die op de kunsten bezuinigt, wordt niet gekapitteld, maar juist geprezen, want:

'Het is toch door de eeuwen heen
wel zonneklaar gebleken:
de echte kunst gedijt alleen
- denk maar aan Rembrandt en Jan
Steen -
bij kommer en gebreken.'

Kommer en gebreken. Als een paal staat boven water dat althans de tekstdichter Rawie geen enkele poging gedaan heeft om aan kommer en gebreken te ontsnappen: hij heeft (ik heb het nagevraagd) zich noch onder zijn eigen naam noch onder die van Luppo Klapp laten registeren bij Buma, Stemra of Lira en alle auteursrechten op uitvoeringen en geluidsdragers (sorry, maar zo heet dat) zijn dientengevolge zijn giro voorbijgegaan. Dom hoor, maar misschien heel bevorderlijk voor de Ware Kunst en de Serieuze Poëzie.

Knap

De achterhaalbare liedteksten van Rawie lezend en beluisterend dienen zich een aantal conclusies aan:

a) Koos Huizenga verdient een breder publiek. Ik weet geen tweede volkszanger die zich zo consequent bedient van literair materiaal. Ik blijf hopen dat de zich zo versnipperende Koos ooit de discipline zal opbrengen om een avondvullend, rondreizend recital ineen te steken met oud (en nieuw!) materiaal van Rawie en Van Wissen (en met composities en muzikale begeleiding van Wouter de Koning).

b) Rawie heeft zijn light verse-werk uit het raam gegooid. Ik vind dat jammer. Nog jammerder vind ik het dat hij in één moeite door zijn *lyrics* aan de stoeprand gezet heeft. Voor een kleine bundel met liedteksten (onder de titel *Liedjes voor Koos* of *Groningse balladen* of *Luppo Klapp presenteert*, ik noem maar wat) zou de dichter zich niet hoeven te generen. De toon van de liedteksten wijkt af van die van de serieuze, latere gedichten, maar vrijwel nergens is sprake van lolligheid of gedateerde woordspeleritis.

'Als een paal staat boven water dat althans de tekstdichter Rawie geen enkele poging gedaan heeft om aan kommer en gebreken te ontsnappen.'

c) Volgens het boek *Koos* en volgens Groningse zegslieden was Rawie zelden op tijd klaar met zijn toegezegde teksten. Hij schreef 'vaak in de kroeg op zeer late uren' (Driek van Wissen) en hij moest 'regelmatig uit zijn bed gebeld worden' (Wouter de Koning). Het zal allemaal wel waar zijn, maar de bohème van Rawie is aan zijn

werk niet af te zien c.q. te horen. Zijn teksten zitten knap in elkaar. De mini-drama's worden nergens larmoyant, de refreinen zijn muzikaal, clichés uit het smartlappen-arsenaal ontbreken en aan pakkende regels is geen gebrek. Oh ja, enige kritiek heb ik ook wel: *Mis* is wat te lang, het refrein van *Duet* acht ik aan de ondoorgrondelijke kant en de drie in *Kwade Trouw* opgenomen opdrachtliederen (zie ook boven) geven van de tekstdichter Rawie een te eenzijdig beeld.

Mijn kritiek zinkt echter in het niet bij mijn waardering (zie nogmaals boven). Kortom: wie een completer beeld wil hebben van de moderne universiteitscoryfee Rawie, moet beslist ook eens contact zoeken met de vroegere chansonschrijver.

d) (Geen conclusie, maar een aanbeveling.) In het boek *Koos* duikt Rawie tot mijn verbazing ook op als radio-reporter. In een uitzending rond het thema 'de dood' zwalkte de dichter in de gierende wind door macabere Groningse gehuchten als Valom en Doodstil, waar hij de dorpelingen bizarre vragen stelde. (Rawie tegen leedaanzegger: 'Goede man, kunt u mij zeggen: hoe lang denkt u zelf nog te leven?') Enfin, waar blijft de student Mediakunde of Mediavistiek (of hoe dat heten mag) die ons een breder beeld geeft van de dichter als verslaggever-te-velde.

e) Buma en Stemra moeten hoognodig hun registratie-, opsporings- en bemoedigings-afdelingen eens herzien. Beide organisaties beheren o.a. de Rechten van songschrijvers en de Rechten moeten hun loop hebben, zelfs als de Rechthebbende daar op dwarse Groningse wijze geheel anders over denkt.

Ten slotte (en gelukkig maar): verzen doodzwijgen wil een dichter nog wel eens lukken. Hij kan herdrukken tegenhouden, afzien van voordracht, Hans Warrens poëtische scheurkalender op een krachtig 'nee' tracteren, enz. Een lied echter valt niet te dood te zwijgen. Jean Pierre weerklinkt, waar Koos hem zingt. Da capo al fine.

Rawie mag niet aansprakelijk gesteld worden voor de interpunctie van de ongepubliceerde tekstfragmenten. Behoedzaam heb ik geprobeerd de omslachtige aanpak van de dichter te volgen.

'Jean Pierre weerklinkt, waar Koos hem zingt.'

Rob Schouten
Rituelen tegen de tijdsgeest
Rawie's reanimatie van de klassieken

De wederopleving van het Nederlandse sonnet in het begin van de jaren zeventig heeft van meet af aan onder een dubieus gesternte gestaan. Kennelijk zat de schrik na Luceberts satirische ‘Ik Mij’-sonnet er bij iedereen nog flink in. In elk geval werd het sonnettenbedrijf in de kritiek onveranderlijk geassocieerd met studentikositeit, ironie, anekdotisme, camp en andere literaire twijfelachtigheden.

Het lag ook wel een beetje aan de ‘sonnettisten’ zelf die, misschien evenzeer onder de indruk van Luceberts treffend *consilium abeundi*, vooral niet de indruk wilden wekken dat ze met hun gedichten al te ernstige bedoelingen hadden. En nog altijd lijkt het sonnet, naast andere vaste vormen, bij uitstek een vorm voor plezierdichters. Toch heeft diezelfde sonnetten-revival, waarvan het begin ten onrechte wel op het conto van Gerrit Komrij wordt geschreven (die nauwelijks sonnetten schreef - Hendrik van Teylingen en Nico Scheepmaker waren er eerder bij) bij een aantal dichters tot een werkelijk serieuze herwaardering van het sonnet geleid.

Dichters als Jan Kal, Nico Scheepmaker en Driek van Wissen, om maar een paar prominente sonnettisten te noemen, blijven door het nu eens anekdotische, dan weer ironische karakter van hun werk met ‘light verse’ geassocieerd, maar twee andere dichters, die op het eerste gezicht ook uit die eerste generatie sonnettisten stammen, worden intussen tamelijk probleemloos tot de literair gewaardeerde dichtkunst gerekend: Jan Kuijper en Jean Pierre Rawie.

> ***‘En nog altijd lijkt het sonnet, naast andere vaste vormen, bij uitstek een vorm voor plezierdichters.’***

Veel hebben ze niet van elkaar weg. De met misleidend anekdotische gedichten begonnen Kuijper heeft zich inmiddels ontwikkeld tot de heksenmeester van het sonnet. In zijn sonnetten gisten en borrelen, in de geest van Kouwenaar, ongekende taal- en literatuurverbindingen, die het vers bijna inhoudsloos, autonoom en bijzonder complex maken. Rawie daarentegen ontwikkelde zich van min of meer ironisch en studentikoos dichter (al heeft hij zelf de gewoonte ook in die vroegere ironie al de melancholie te benadrukken) tot een beoefenaar van het klassieke, zuivere sonnet, waarin de eeuwige thema's van liefde en dood op zo eenvoudig maar nobel mogelijke manier aan de orde komen. Maar beiden stemmen ze overeen in het feit dat hun poëzie in elk geval niet een vervoermiddel voor persoonlijke emoties of voor anekdotiek is. Bij Kuijper biedt het sonnet gelegenheid tot onnavolgbaar taalspel, bij Rawie tot onpersoonlijke, gesublimeerde taalrituelen. Hoewel hun beider dichterschappen elkaar totaal niet liggen, bewijzen ze toch alletwee dat met traditionele, strakke vormen ook nu nog poëzie van belang kan worden geschreven.

Herrijzenis

‘Vroeger was de kwestie: is hij een plezierdichter of niet? Toen ging hij bijna dood, en daarna begon hij andere gedichten te schrijven. Nu is de kwestie: is hij onze nieuwe

J.C. Bloem of niet.' Zo begint een recensie van Guus Middag over Rawie's bundel *Onmogelijk geluk*, die

overigens niet onverdeeld gunstig voor de dichter uitpakt. Bijna iedereen ziet een duidelijke caesuur in Rawie's werk, die zou liggen rond zijn miraculeuze herrijzenis na een door overmatig alcoholgebruik veroorzaakte, bijna fatale pancreaskwaal. In *Woelig stof*, de bundel die in 1989 na Rawie's genezing verscheen, zou de schrijver beduidend ernstiger zijn geworden dan voorheen. Rawie zelf houdt vol dat ook in zijn drie eerdere bundels, *Het meisje en de dood, Intensive care* en *Kwade trouw*, de nadruk altijd al lag op de melancholie, de ernst dus. Maar er zijn inderdaad wel redenen om het daarin niet helemaal met hem eens te zijn.

Jean Pierre Rawie (foto: Hans Vermeulen)

Zowel inhoudelijk als vormelijk zijn er namelijk verschillen aan te wijzen en het is

natuurlijk ook niet toevallig dat een bloemlezing uit die drie eerste bundels onder de titel *Oude gedichten* (1987) verscheen.

Een aantal verschillen tussen ‘voor’ en ‘na’ valt op. In de eerste plaats is het aantal gedichten waarin de zoveelste voorbijgegane liefde wordt betreurd in de laatste twee bundels duidelijk afgenomen. De gedichten zijn wat dat aangaat fracties onthechter geworden. Ook de toon is veranderd. Kon men, terecht of ten onrechte, vroeger her en der ironie vermoeden, sinds *Woelig stof* lijkt Rawie zich uitsluitend nog aan de ernst te wijden. En in de derde plaats blijkt de vorm van zijn gedichten strenger te zijn geworden. Samenvattend zou men kunnen zeggen: de buikriem wordt steeds strakker aangehaald.

Geen zuiver sonnettendichter

Om met de formele aspecten te beginnen: Rawie is nooit een zuiver sonnettendichter geweest, zoals Jan Kuijper of Jan Kal. Weliswaar heeft hij nooit het vrije vers beoefend, maar binnen de traditionele vormen kende hij toch vrij veel variatie - naast sonnetten ook rondelen en kwatrijnen, daarnaast andere rijmende vormen. In de eerste drie bundels staan die verschillende vormen nog tamelijk willekeurig door elkaar (waarbij overigens opvalt dat het sonnet nog helemaal geen overheersende aanwezige is). In de laatste twee bundels is een soort uniforme indeling aanwijsbaar. Zowel *Woelig stof* als *Onmogelijk geluk* bestaat uit drie afdelingen, de eerste met eigen sonnetten, de tweede met diverse andere traditionele vormen, de derde met vertalingen van voornamelijk sonnetten. De formele diversiteit lijkt zo in de laatste twee bundels meer gekanaliseerd dan voorheen. Ook binnen de sonnetten zelf, om het bij die vorm te houden, heerst tegenwoordig meer discipline dan voorheen, toen er nog wel eens een alexandrijn of viervoeter tussendoor wilde lopen. Het latere sonnet van Rawie is er vrijwel consequent een met de klassieke jambische pentameter.

Ook met de rijmschema's wordt niet langer gesjoemeld. Komt men in de octaven van de sonnetten in de ‘oude’ gedichten nog tamelijk wat rijm tegen, in de latere bundels is het bijna voortdurend omarmend rijm, zoals het hoort. Dat heeft trouwens ook consequenties voor de stijl. Gekruist rijm klinkt altijd wat makkelijker, ontspannener, anekdotischer haast, zou ik zeggen. Omarmend rijm heeft daarentegen eerder iets gespannens, iets dwingends. Neem een strofe als die uit het gedicht ‘Troost’ (uit *Kwade trouw*):

> Stel dat de avond niet zou vallen
> en dat het moeizame gedoe
> dat wij bedrijven met ons allen
> zou doorgaan tot oneindig toe

Vergelijk dat met het begin van het sonnet ‘Kinderjaren’ (uit *Onmogelijk geluk*):

> Ik zoek een tijd te doen herleven, die
> betekenis moet geven aan het heden;
> reëler dan de dingen die wij deden
> wordt wat wij waren in de fantasie.

Ook met de rijmen gaat het anders. In de eerste periode wilde Rawie nog wel eens met een jolig aandoend enjambement het rijm benadrukken door het kwansuis te verdoezelen. Zo lees je in ‘Intensive Care II’ (uit de vrijwel gelijknamige bundel):

Als zieke heb je de godganse dag
bij alles hulp van anderen van node
en geeft daardoor bij elke prik of po de
verpleegsters de illusie van gezag.

Zo'n ‘node’-‘po de’ rijm heeft altijd een wat komisch effect. Ook op andere plaatsen in het vroege werk zien we rijmspel. ‘Tuinbroek’ rijmt op ‘fortuin zoek’ bijvoorbeeld, of ‘vertraging’ op ‘achternaging’. Met ingang van *Woelig stof* is dat voorbij: alleen nog maar onopvallende ‘klassieke’ rijmen, en meestal eindigt met de dichtregel voortaan ook de zin of de bijzin. Het enjambement verdwijnt meer en meer. Een willekeurig voorbeeld van de nieuwe rijmbehandeling:

Waar ieder woord werd misverstaan
gingen wij bij onszelf te rade
en kozen welbewust de paden
die slechts in stilte zijn te gaan.

Allemaal tekenen aan de wand dat de opdracht die Rawie zichzelf tijdens het schrijven geeft ook formeel steeds strenger worden.

> ***'Naarmate Rawie's dichterschap verder vordert begint de inhoud er juist minder toe te doen.'***

Vanitas

In zijn eerder genoemde recensie schreef Middag onder meer: 'Het klinkt misschien vreemd, maar waar alles zo aan de vorm ondergeschikt is gemaakt, aan welluidende rijmen en rustig kabbelende regels, kan alle aandacht zich juist richten op de inhoud.' Dat lijkt me eerlijk gezegd een verkeerde opvatting voor deze poëzie. Naarmate Rawie's dichterschap verder vordert begint de inhoud er juist minder toe te doen. Nu hij zich langzamerhand geheel en al aan het klassieke vers gewijd heeft, gaat het hem steeds meer om de ideale uitdrukking van het eeuwige gegeven dan om het thema zelf, dat in feite zo goed als vaststaat. Wie op de inhoud gaat letten merkt dan ook dat Rawie steeds min of meer hetzelfde bedicht en in feite variaties op een thema levert.

'Vanitas' is het sleutelwoord tot deze poëzie. 'Alles is ijdelheid', die gedachte uit Prediker 1:2 en 12:8 beheerst het werk van Rawie tot in alle hoeken. Het bijzondere daarbij is dat deze 'vanitas' niet alleen het belangrijkste motief in de poëzie zelf is maar ook de belangrijkste motivatie om überhaupt te schrijven. Zinloos, overbodig en ijdel lijkt het schrijven van poëzie, niemand luistert ernaar en de aarde wentelt zonder zich erom te bekommeren voort. Maar eens moet men toch aan die penetrante doelloosheid zien te ontkomen en het tijdeloze vers schrijven, dat de eeuwen trotseert. Telkens opnieuw roept de dichter 'vanitas'-motieven op, in feite om ze eenmaal te overwinnen. Het is als met een antidotum: door de vijand te bezingen tracht men hem te bezweren. Wie naar Rawie's vertalingen kijkt, die vooral meer geëerde dan gelezen dichters uit de Renaissance betreffen, zoals Camoens en Lope de Vega naast *unzeitgemässe* dichters als Alexandr Blok, merkt dat hij ze graag bij zijn eigen thema inlijft. 'Wanneer ik terugblik over mijn verleden, / blijkt dat mij niets gebleven is dan spijt,' vertaalt hij van Camoens; 'Waar al wat ik gedacht heb in mijn leven, / al wat ik heb gewild en nagestreefd, / slechts luchtkastelen opgeleverd heeft, / door ijdele verwachting ingegeven' van Lope de Vega; 'Al wat geweest is heeft mijn zegen, / ik had geen beter deel verwacht. / Ach, hoeveel heb ik liefgekregen! / Met hoeveel hartstocht nagedacht', zegt Blok in Rawie's woorden.

Dat Rawie er bij voorkeur de verzen met vergankelijkheidsmotieven uitpikt zegt veel over zijn eigen bedoelingen. Wonderbaarlijk genoeg blijkt deze dichter, die zich juist zo weinig aan de Nederlandse dichtkunst gelegen laat liggen en nogal eens, 'pour epater le bourgeois', meldt dat hij geen contemporaine Nederlandse poëzie leest omdat hij die immers zelf al schrijft, in zijn thematische keuze uiterst Nederlands. Het vanitas-motief, dat vooral in de stilleven-kunst van enige zestiende- en zeventiende-eeuwse schilders opgang heeft gemaakt, mag gerust Nederlands en zelfs

calvinistisch genoemd worden. De grootmeesters ervan waren allemaal Nederlanders: Jan Davidsz de Heem, Willem Claesz. Heda, Pieter Potter, Harmen en Pieter van Steenwijk. En het centrum van de vanitas-kunst lag in Leiden, de zetel van calvinistische geleerdheid.

De gedachte aan Jean Pierre Rawie als een hedendaagse literaire voortzetter van die vanitas-kunst geeft me trouwens nog een volgende overweging in. Zoals het bij zulke stillevenkunst nooit de gewoonte is geweest om de schilderijen te beoordelen op hun afwisse-

ling, hun rijkdom van motieven, maar meer om hun uitvoering en intensiteit, zo doet het ook Rawie's werk geen goed als men op de diversiteit van inhoud let. Het gaat steeds opnieuw om de uitvoering. In dat opzicht schept hij het soort gedichten dat gelezen moet worden zoals men ook iemand als Faverey leest (schijnbaar lichtjaren verwijderd van Rawie's kunst), namelijk als steeds weer nieuwe exercities van hetzelfde. Het zijn in wezen monomane dichters die het niet om de chaotische maar boeiende volheid van het bestaan gaat, maar om rituele dichterlijke dansen op een en hetzelfde motief.

Jean Pierre Rawie (foto: Chris van Houts)

Understatement

In Rawie's eerste drie bundels wordt de vergankelijkheid van het bestaan vooral vormgegeven door middel van het liefdesmotief. De liefde is vergankelijker dan wat ook, maar toch moet men er steeds weer aan toegeven, al blijft het besef dat het toch nooit iets wordt voortdurend present. Bekend en veel gebloemleesd is ‘No second Troy’ uit *Intensive care*:

Ik heb een vrouw bemind, die best
een tweede Troje zou verdienen,
en die door drank en heroïne
onder mijn ogen werd verpest.

Tot ziekbed kromp het liefdesnest,
en ik zou zachtjes willen grienen,
omdat alleen dit clandestiene
sonnetje van ons tweeën rest.

Zo'n veertien regeltjes waarmee je
een tipje van de sluier licht
wat zout om in de wond te wrijven.

Wat zijn dat toch voor waanideeën,
dat je verdomd, in een gedicht
‘de dingen van je af kunt schrijven’?

De aardigheid van het gedicht zit 'm vooral in het poëticale understatement. Zelfs het gedicht helpt niet tegen de ellende, maar het wordt niettemin geschreven.

‘De liefde gaat onverbiddelijk voorbij.’

Talloos zijn de gedichten die de titel van Rawie's eerste bundel *Het meisje en de dood* inlossen. Zeker de helft van Rawie's vroege poëzie wordt eraan opgestookt. Voor *Kwade trouw*, dat uit achttien verzen bestaat, heb ik dit vermoeden eens gecontroleerd. Het gedicht ‘Uitvaart’ begint zo: ‘Zo'n tien jaar terug voor haar gevallen; / het duurde maar een maand of drie.’ Het gedicht ‘Interieur’: ‘Wanneer ik over het verdwijnen / van weer een zielsgeliefde treur’; in ‘Kerkhof’ lees ik ‘hoe onverbiddelijk de liefde verband houdt met verdriet en rouw’, in ‘Rendez vous’: ‘en onze liefde gaat van mond tot mond, / want wat ons bond is door geen dood verbroken’; ‘Weerzien’: ‘De trein die mij naar mijn voorbije liefde voert’; in ‘Dit alles’: ‘Ik was je kwijt voordat ik je bezat’; in ‘Kringloop’ eindigt de illusie ‘we leken even voor elkaar geschapen’ met ‘Ik ben gegaan zoals ik ben gekomen, / maar met de smaak van sterven in mijn mond.’; ‘Insomnia’: ‘Ik denk aan alle dingen die we zeiden, / want al die dingen zeggen we niet meer.’

Boodschap: de liefde gaat onverbiddelijk voorbij.

Met dat overheersende motief past Rawie's vroege werk thematisch in de meest romantische van alle tradities: de schoonheid en de dood. ‘La Débauche et la Mort sont deux aimables filles’, schreef Baudelaire, en Victor Hugo herhaalde het: ‘La Mort et la Beauté sont deux choses profondes / Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait / Deux soeurs également terribles et fécondes / Ayant la meme enigme

et le meme secret.’ Rawie dus ook. En ook bij hem lijkt het thema van begin af aan min of meer bovenpersoonlijk geïnspireerd. Al zou het om verschillende vrouwen gaan, en dat is natuurlijk zo, dan nog gaat het in de poëzie om een eeuwig verschijnsel. Niet de anekdote, het eigen verhaal, staat centraal maar de onveranderlijke uitkomst. Ook door zijn titels laat Rawie weten dat het hier een algemeen menselijk tekort betreft: ‘Dit alles’, ‘Kringloop’, ‘Insomnia’, ‘Summa’. In dat opzicht is hij, met al z'n romantische besognes, van meet af aan een klassiek geörienteerd dichter.

Ironie

Dat hij aanvankelijk met anekdotiek en studentikositeit werd geassocieerd had vooral te maken met zijn stijl. In *Intensive care* staat zelfs het lichtburleske nog op het programma. Bijvoorbeeld in het eerste gedicht, waar van een ziekenhuisopname gemeld wordt: ‘en

nu ik fijn weer alles ruiken kan / blijft ook het ongeremde ruften van / mijn kindse buurman niet onopgemerkt.' Ook bij het gedicht 'De paarse tuinbroek' kan men moeilijk ernstig blijven. Het eindigt als volgt:

Want waar de liefde aan kapot ging,
maanden na die eerste zoen,
was dat jij dat paarse rotding
nooit eens van je kont wou doen.

Geen wonder dat sommigen de overige gedichten, met hun soms pompeuze, klassieke en onpersoonlijke stijl, wensten af te doen als 'camp', opzettelijke kitsch. Zo is in 'Verliefd Rondeel' een kennelijke grijsaard aan het woord, die zijn veel jongere geliefde als volgt toespreekt: 'De minnaar van een vrouw als U te wezen / is waar ik op mijn oude dag naar haak.' Het is duidelijk dat iedereen die de spreker met de dichter identificeert, wel moet menen dat het hier om ironie gaat.

Dit stigma van plezierdichter bleef Rawie lang aankleven. In een van de ergste recensies die hem ooit onder ogen moet zijn gekomen, die van Michael Zeeman in de Leeuwarder Courant aangaande de verzamelbundel *Oude gedichten*, wordt gesproken van 'behendig op rijm gestelde mededelingen', een 'onontwikkelde smaak', 'dichter van de gemeenplaats', 'een kitschdichter van de vervelendste soort', 'verschrikkelijk melige, stompzinnige, flauwe, overbodige poëzie', 'Bij Rawie is het lafheid troef, gebed in litteraire pretenties.'

Zeemans extreme allergie voor Rawie's gedichten illustreert het onbekommerd gemak waarmee deze dichter in 1987 nog tot de ironici werd gerekend. Zo zal ook het motto van de bundel *Kwade trouw*: 'Ik schrijf maar door aan één gedicht / waarin ik alles: liefde, jou / en zelfs de dood van kwade trouw / en onzorgvuldigheid beticht' vooral als een boutade zijn gelezen en niet als een serieuze belofte van toewijding aan het eeuwige gedicht.

Isolement

In *Woelig stof* en *Onmogelijk geluk* is de ironie helemaal afgeschaft en lijdt ook het motief van de gefnuikte liefde een steeds kwijnender bestaan. De 'vanitas'-motieven worden steeds meer gesublimeerd, het taalgebruik wordt eenvoudiger, verhevener en klassieker en ook wordt het isolement van dit dichterschap, nu het helemaal uit de plezier-sfeer is gehaald, sterker gevoeld. Tegelijkertijd lijkt de maker ervan gelouterd; herhaaldelijk wordt het batig saldo van ieder gemis benadrukt.

De titels *Woelig stof* en *Onmogelijk geluk* (in de laatste proef ik rijm) zijn elkaars pendant. De eerste heeft het over 'stof', maar 'woelig': 's mensen sterfelijkheid maar hij blijft in de weer. De tweede titel heeft het over 'geluk', maar 'onmogelijk': de ideale toestand, maar die men nooit bereikt. Meer dan bij vorige gelegenheden houden 'voor' en 'tegen' van het leven elkaar min of meer in evenwicht. Op diverse plaatsen gloort zelfs de lichtzijde van alle verdriet. De dood, het wegzijn van een of het geliefde (die/dat hier trouwens steeds meer geïncarneerd wordt door het eigen verleden: het ouderlijk huis, de vader- en de moederfiguur, zulks ten detrimente van de vroegere

minnaressen) leidt tot nieuwe inzichten: In ‘Ritueel’ wacht de hoofdpersoon hoopvol op wat voorbijgegaan is:

> Ik hoor (hoe kon ik denken dat hetgene
> waardoor ik ben, voor altijd was verdwenen?)
>
> ik hoor, alsof de woning nog bestond,
> het grind, de klink, het aanslaan van de hond,
>
> en je komt binnen op het ogenblik
> dat ik de lamp ontsteek, de bloemen schik.

De ellende om wat verdwenen is maakt plaats voor de troost van de herinnering, al vraagt de dichter zich bij gelegenheid af of het nu werkelijk zo moet: ‘Moest alles eerst verloren zijn / voor ik er iets van kon genieten’ (‘Landschap’). In het gedicht ‘Sindsdien’ is de balans na het verlies gematigd positief: ‘Maar sinds hij mij ontviel, ontwaar ik hem / steeds vaker in gebaren van mijn handen, / en hoor hem spreken door mijn eigen stem.’

Het verglijden van de tijd wordt kortom met minder bitterheid en meer onthechting on-

dergaan en juist die loutering is er volgens mij de oorzaak van dat de ironie, immers een wapen tegen de melancholie, langzaam verdwenen is. Of dit alles nu ook voor de dichter zelf zo geldt, laat ik in het midden. Het doet er ook niet zoveel toe. Rawie schrijft juist niet om zijn ziel te luchten maar om het ideale gedicht te benaderen, en dat kan, in zijn door de klassieke poëzie gestuurde blik, alleen maar onpersoonlijk zijn.

'Rawie schrijft juist niet om zijn ziel te luchten maar om het ideale gedicht te benaderen.'

Zeker is deze poëzie ook een Fundgrube van gemeenplaatsen, zij het gemeenplaatsen die volstrekt in onbruik zijn geraakt en die daardoor in zekere zin 'nieuw' en in elk geval riskant klinken. Zowel met zijn taalgebruik als met zijn thematiek scheert Rawie gevaarlijk langs de grenzen van wat lezers nog slikken, maar juist daardoor houdt deze antipode van de circusartiest de aandacht gevangen.

Tot de favoriete 'topoi' van deze dichter behoort zijn gewoonte om zijn bedrijf af te schilderen als wereldafzijdig en wereldvreemd. Niemand zou nog naar dit soort poëzie willen luisteren. Willem Wilmink schreef in een sympathiserende recensie over *Woelig stof* het volgende over deze eenzaamheid, die door het schrijven van een gedicht erover niettemin wordt opgeheven: 'Hij weet dat hij elke lezer tot diezelfde ik maakt die hij eerst in zijn eentje was. "Ik kan dit leed met niemand delen" is de zoveelste paradox in Rawie's werk, omdat hij donders goed weet dat iedere lezer van deze regel in dit gedicht dit leed dat met niemand te delen is deelt.'

Steeds opnieuw (want zoals gezegd: deze poëzie is uitermate ritueel) komt het motief van het uit-de-tijd en -niet-van-deze-wereld zijn aan de orde. 'Wie noem je werkelijk je tijdgenoten / van de miljoenen tussen wie je leeft', heet het in 'Het vers' en in 'Rook' (beide gedichten uit *Woelig stof*): 'Wij zien langs het venster de tijd die verglijdt. / Men is ons daarbuiten al eeuwenlang kwijt.'

In het eerste gedicht uit *Onmogelijk geluk* lees je 'bij wie is wat ik liefheb nog in trek' en in het tweede 'Omdat ik wat de opgestane horde / onnut verwierp, nog koester en bewaar'. Juist vanwege de pertinente onwaarheid van deze mededelingen, want Rawie behoort tot de meest gelezen dichters van het moment, wordt duidelijk dat het de schrijver niet gaat om 'juistheid', 'waarheid' of 'rake observatie', maar voornamelijk om de reanimatie van klassieke motieven. Het plechtstatig taalgebruik dat vroeger in dienst van de ironie leek te staan, is inmiddels een instrument gebleken dat het klassieke karakter van deze poëzie moet benadrukken en illustreren. Het komt vermoedelijk voort uit het idee dat de grote, eeuwige en onveranderlijke thema's niet bij tijdgebonden taalgebruik gedijen. Dat is een opvatting die niet iedereen hoeft te delen en de gedachte dat Rawie niet alleen een archaïserend maar ook een ietwat reactionair dichterschap exhibitioneert, zal wel altijd op de loer blijven liggen.

Toch is het geen pose, maar een zelfgekozen isolement, dat misschien wel gevoed wordt door een zekere onwil om geapprecieerd te worden door dichtende tijdgenoten maar dat ook, en gezien Rawie's huidige succes kennelijk terecht, veronderstelt dat de gewone lezer om dichterlijke ongebondenheid en modernisme helemaal niet geeft en meer van het heldere, klassieke vers houdt.

Zo is bij alle schijn van elitarisme Rawie juist een dichter die naar verstaanbaarheid streeft. In bepaalde opzichten is zijn geval zelfs een gezonde testcase voor de

hedendaagse, moderne dichtkunst, die zich in de meeste gevallen zo ver mogelijk heeft verwijderd van zulke absolute thema's als die welke Rawie succesvol in ere houdt.

Dat hij evenwel met zo'n tijdelijk succes geen genoegen neemt maar een gooi doet naar het hele grote, blijkt uit een gedicht als ‘Balans’:

De nachten die ik tot het morgenlicht
tussen papier en boeken moest doorwaken,
in ootmoed pogend een gedicht te maken
dat meer zou mogen zijn dan een gedicht,

de wrijving met het eigen tijdsgewricht
om tot de tijdeloosheid te geraken,
de op het oog gewichtigere zaken
die onverrichter zake zijn verricht;

het lijkt vergeefs - maar eens hervinden al
de woorden hun oorspronkelijke waarde
die hun getal oneindig overstijgt,

wanneer mij het gedicht gelukken zal,
en deze doelloos wentelende aarde
haar vaste plaats in het heelal herkrijgt.

Wie daarin de woorden ‘ootmoed’ en ‘gelukken’ te ouderwets vindt klinken, moet bedenken dat er voor het eerste geen alternatief is dat de religieuze onderdanigheid van de dichter aan dat grote streven passend uitdrukt, en dat ‘gelukken’ boven ‘lukken’ uitdrukt dat men met geluk beloond zal worden.

J.P. Guépin
De Vader Abraham van de Nederlandse poëzie
Over Woelig Stof *en* Onmogelijk geluk

Ik ga de bundel *Woelig Stof* bespreken als een dieptepunt in het oeuvre van Jean Pierre Rawie. Ik zal de bundel afkraken om de daarop volgende bundel *Onmogelijk Geluk* uit 1992 des te beter te kunnen prijzen.

Ik zal Rawie eerst verwijten dat hij blijft steken in narcistisch gejerimieer, in de gemeenplaatsen van negentiende-eeuwse 'spleen', terwijl hij eigenlijk iets heel anders wil. Dat andere heeft hij dan bereikt in *Onmogelijk Geluk.*

Maar vooreerst nog de verwijten, te beginnen met lelijk Nederlands als gevolg van onhelder denken.

Idylle

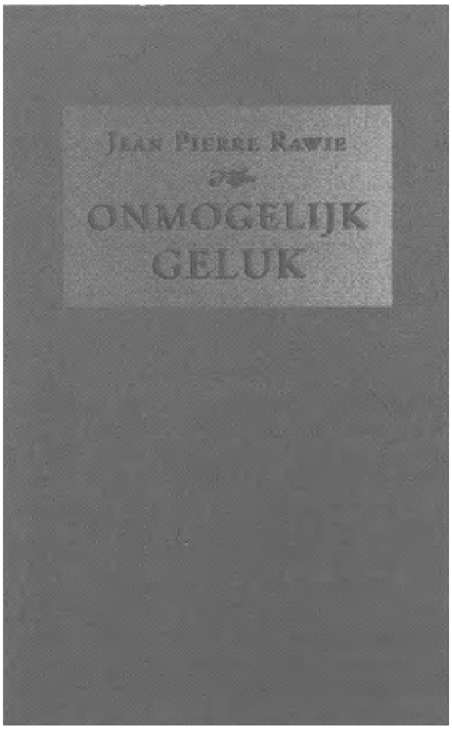
Het regende toen ik de trein betrad
die mij zo vaak uit steeds dezelfde steden
door steeds eenzelfde regen had gereden
naar steeds dezelfde noordelijke stad.

Vermoeid uit mijn gedachten weggegleden
had ik een vaag soort halve slaap gevat:
mijn niet meer te traceren levenspad
verloor zich in een anoniem verleden.

Toen naderde de trein de brug, en uit
een halve droom schoot ik ten halve wakker;
wat laatste druppels waaiden van de ruit.

Ik zag: de Ijssel stroomt nog naar de zee.
Gods licht beschijnt Gods water en Gods akker.
In groene uiterwaarden graast het vee.

In het eerste couplet van 'Idylle' zegt de dichter dat hij 'de trein betrad' die hem zo vaak 'uit steeds dezelfde steden / door steeds eenzelfde regen had gereden / naar steeds dezelfde noordelijke stad'.



‘Steeds dezelfde’ moet zijn ‘soortgelijke’; immers ‘dezelfde’ betekent ‘identieke’, je kunt dus zeggen: ‘het zijn steeds dezelfde mensen die zoiets doen’, en je kunt dan een honderdtal of zo bedoelen. Hier kan het couplet dus betekenen: ik rij al jaren vanuit Amsterdam, Haarlem, Delft en Utrecht, steeds dezelfde steden, naar Groningen, daarmee suggererend dat je een Gronings zakenman bent die een groot aantal filialen controleert, of dat je in elk van die steden een liefje hebt.

‘Steeds eenzelfde regen’ is minder bezwaarlijk

omdat de regen een verschijnsel is dat in een beperkt aantal types ingedeeld kan worden en dus in een zelfde gedaante kan terugkeren en 'eenzelfde' betekent dan ook 'soortgelijk' in: 'eenzelfde probleem doet zich voor.' Maar welk soort regen bedoelt de dichter? Uitgewoede regenvlagen?

In het tweede couplet beschrijft de dichter: 'had ik een vaag soort halve slaap gevat', bedoelend dat hij aan het suffen was geraakt. Een 'vaag soort halve slaap' is een moeilijk te definiëren soort slaap, maar de definitie is er al, 't was een halve slaap, waarin vage gedachten opkwamen. In die halfslaap verliest zich zijn 'niet meer te traceren levenspad (...) in een anoniem verleden', het verleden is dus naamloos geworden. Hij bedoelt dat hij zich al suffend bepaalde gebeurtenissen - van gisteren bij voorbeeld - niet goed meer herinnert. Hij heeft er dus ook geen woorden voor, maar daarmee is het verleden zelf niet naamloos geworden, want het heet nu een 'niet meer te traceren levenspad'. In het sextet schiet de dichter ten halve wakker uit zijn halve droom en ziet, voor driekwart wakker, dat de IJssel over Gods akker naar zee stroomt.

December

Het oude jaar is in zijn laatste dagen
en enkel het alleenzijn doet je goed;
bij alles wat er werkelijk toe doet
kun je allang geen ander meer verdragen.

Al is er elk jaar meer dat je gemoed
met spijt en schuldgevoelens komt belagen,
je kijkt gelaten naar de regenvlagen
waarin ook deze herfst is uitgewoed.

Wat wacht je nog: een vluchtige vriendin,
een boek, - maar alles volgt dezelfde lijnen
en ieder einde lijkt op het begin.

De avond valt, straks sluit je de gordijnen
en keert tot je ontgoochelingen in,
die weldra met je mee zullen verdwijnen.

'Maar welk soort regen bedoelt de dichter? Uitgewoede regenvlagen?'

In 'December' spreekt de dichter van spijt en schuldgevoelens, maar het resultaat is een gevoel van verveling; het is negentiende-eeuwse 'spleen' met een vleugje Bloem. Het einde van het jaar nadert, het doet de dichter, die zichzelf met het Komrijse 'je' toespreekt, goed dat hij alleen is, want hij wil zich concentreren op 'alles wat er werkelijk toe doet', en dat betekent zelfonderzoek over de elk jaar in aantal toenemende spijt en schuldgevoelens. Je hoopt daar een tegenstelling in te ontwaren, spijt om wat je hebt nagelaten (bij voorbeeld je vader vertellen 'hoe machteloos ik hem heb liefgehad' uit het beroemde 'Sterfbed' in *Onmogelijk Geluk*) en schuld over wat je hebt gedaan (bij voorbeeld ontrouw zijn aan je vriendin, in *Oude Gedichten*, blz. 11, druiloor!) maar die tegenstelling wordt niet uitgewerkt.

Wij krijgen daarentegen heel iets anders te horen: 'je kijkt gelaten naar de regenvlagen, / waarin ook deze herfst is uitgewoed'. Als je gelaten, dat wil zeggen

lijdzaam, naar iets kijkt, dan kijkje naar de gevolgen van de ramp die je zonder morren verduurt, bij voorbeeld naar je afgebrande huis. Hier kijkt de dichter naar de uitgewoede regenvlagen van de herfst, naar windstil winterweer dus. Hij barst niet uit in het geween en tandenknarsen die spijt en schuldgevoelens dienen te begeleiden. Het wordt nu duidelijk waarom de dichter zegt dat deze gevoelens hem ‘belagen’: ze komen als vijandige acties van buitenaf, als rampen.

Spleen

Ik voel me bekocht. De dichter is in zijn gedichten juist niet tot schuldgevoel in

staat. Als hij het over zijn ruzies met zijn vriendin heeft, hebben ze het altijd alletwee gedaan, maar te vaak krijgt zij alleen de schuld; in *Oude Gedichten* bij voorbeeld op blz. 32, 59, 61, 74; en het motto van de daarin opgenomen bundel *Kwade Trouw* (oorspronkelijk uit 1986) luidt: ik beticht alles, liefde, jou en zelfs de dood van kwade trouw en onzorgvuldigheid [behalve dus mezelf]. Ik hoop dat de gedichten over deze geliefde niet meer zijn dan moderniseringen van de oude gemeenplaatsen over de wrede maîtresse, want als Rawie echt een jong gestorven vriendin gehad heeft, die als nymfomane feministe aan de heroïne verslaafd gestorven is, dan is publikatie van zijn bezwaren onkies tegenover zijn ex-schoonouders.

Jean Pierre Rawie (foto: Hans Vermeulen)

Het sextet bevestiot de conclusie dat het lou-

ter om ‘spleen’ gaat, want wat ook de ‘je’ te wachten staat, een vluchtige vriendin of een boek, ‘ieder einde lijkt op het begin’; er wordt dus even vreugdeloos aan vriendin of boek begonnen als er mee opgehouden wordt. Zijn inkeer is niet meer dan inkeer in ontgoochelingen: ‘je (...) keert tot je ontgoochelingen in, / die weldra met je mee zullen verdwijnen’. Weldra? Weer fout, want in deze omstandigheden is een spoedige dood een meevaller.

Het Vers

Een godsgeschenk, maar die genade heeft
je in steeds groter eenzaamheid gestoten.
Wie noem je werkelijk je tijdgenoten
van de miljoenen tussen wie je leeft?

Een inzicht waar je nooit naar hebt gestreefd
heeft je het bitterste geheim ontsloten,
en alles krijgt pas glans en ware grootte
door de betekenis die jij het geeft.

Ieder gedicht komt uit het duister voort
en wordt uit twijfel en gemis geboren.
Maar ook al zie je door een spiegel: ooit

komt een aeonenlang verborgen woord
volmaakt en stralend uit de nacht naar voren,
en wordt het vers dat alles zegt voltooid.

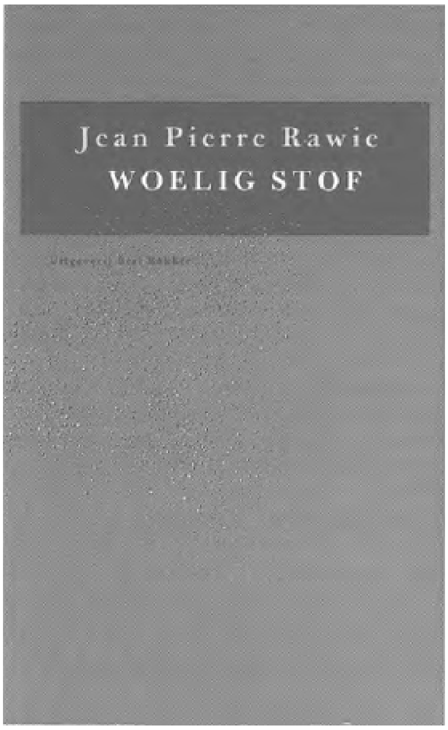
Het hindert me dat Rawie in het op ‘December’ volgende gedicht ‘Het Vers’ net doet of hij niemand zijn tijdgenoten kan noemen omdat het vers een godsgeschenk en een genade is die hem in steeds groter eenzaamheid heeft gestoten. Zijn dichterschap - als dat van Milton en Bilderdijk, om alleen calvinistische collega's te noemen - is dus een bijzondere genade van de Heilige Geest. Het gedicht wordt nu nog door een spiegel gezien (*I. Cor.* 13-12), maar eens komt ‘het aeonenlang verborgen woord / volmaakt en stralend uit de nacht naar voren, / en wordt het vers dat alles zegt voltooid’.

‘Aeonenlang’ is in bijbels Grieks ‘chroniois aioniois’, dat in de Nieuwe Vertaling vertaald werd met ‘eeuwenlang’ aan het slot van Paulus' *Brief aan de Romeinen* 16:25: ‘de openbaring van het geheimenis eeuwenlang verzwegen, maar thans geopenbaard...’

Het woord dat het gedicht voltooit is dus even belangrijk als het evangelie dat het Oude Testament voltooit. Onbesefte blasfemieën vanuit een ruïneus christendom.

Louter mistroostigheid

W*oelig Stof* heeft een aanhang van vertaalde gedichten, alle, behalve een, van voor 1800 daterend. Ik denk dat Rawie zulke gedichten vertaalt om ondanks alles toch verwantschap te suggereren. De ‘spleen’ is echter een typisch negentiende-eeuwse geseculariseerde voortzetting van het christelijke gevoel voor de ijdelheid van alles hier op het ondermaanse.


Jean Pierre Rawie
WOELIG STOF

Als de Portugese nationale dichter Camoens dicht dat alles te gronde gaat, dat je nergens op moet hopen of vertrouwen, als Ciro di Pers een allegorie schrijft op de zandloper en de klepsydra, die ons leren dat er na de dood enkel as overblijft, en dat onze levensloop enkel tranen is, dan doelen ze hier op dit ondermaanse en alleen wat ons sterfelijk lichaam betreft, niet het zieleheil.

> ***'Als Rawie echt een jong gestorven vriendin gehad heeft, die als nymfomane feministe aan de heroïne verslaafd gestorven is, dan is publikatie van zijn bezwaren onkies tegenover zijn ex-schoonouders.'***

Als de juichkreet van het heil verzwegen wordt, lijkt het alsof we in louter mistroostigheid gevangen zitten. Zo vatte men in de negentiende eeuw de christelijke 'vanitas' op. Rawies vele fouten spruiten voort uit een verkeerde opvatting van traditionele poëzie, waarvan de gemeenplaatsen zo bedrieglijk makkelijk na te bootsen lijken. Hij overschat het belang van de inspiratie en onderschat het aandeel van bewuste oefening. 'Het gedicht komt uit het duister voort / en wordt uit twijfel en gemis geboren', beweert hij nog in hetzelfde 'Het Vers'. De toestand van inspiratie geeft de dingen een nieuwe betekenis: 'en alles krijgt pas glans en ware grootte / door de betekenis die jij het geeft'.

Rawie is dus de dichter van het plotseling inzicht, dat hem halfbewust overkomt. Maar daarna had het kritisch vijlen moeten komen, de vuurproef waar kennelijk ook de vrienden en vriendinnen niet genoeg bij betrokken zijn geweest.

Poëzie komt niet voort uit twijfel en gemis maar uit een positieve schat van al jong verworven gemeenplaatsen. 'De bloemen welken snel, dus laat ons genieten van de jeugd'. Gewoner kan het niet. Maak er eens een kwatrijn van en je zult zien dat je in een smakeloosheid bent vervallen (kijk daarna de kunst af bij Ronsard en Herrick).

Ondoordacht

Ik heb Vader Abraham op de televisie horen zeggen dat de melodie van Verdi's 'Slavenkoor' (uit *Nabucco*) net zoiets is als zijn eigen melodieën. Wat Verdi kan, kan ik ook, concludeerde hij, zonder dat de bliksem insloeg. Rawie probeert een paar negentiende-eeuwse gemeenplaatsen boven het niveau van de smartlap uit te tillen. Zijn poëzie is daarin verwant aan de Soap Opera, die de conventies van de negentiende-eeuwse toneeldraak gebruikt om het ongeletterd publiek spontaan te ontroeren.

De fouten zitten overal. De dichter zegt van een ingelijste foto van zijn grootvader: 'verstard tot een momentopname'. Nee, momentopname staat tegenover tijdopname, en als Rawie bedoelt dat zijn grootvader, zoals vaak bij oude foto's, star voor zich uit kijkt, dan is dat vast te wijten aan de tijdopname die vroeger nodig was; tegenwoordig kun je hele levendige foto's maken, als momentopname. Hij bedoelt dat het moment, de tijd, verstard en vereeuwigd is.

Maar zelfs die dichterlijke gemeenplaats hanteert hij weer ondoordacht in ‘Credo’, op blz. 34. Hij zegt dat hij door zijn geloof zijn vriendin ‘aan de dood ontwringen’ zal (op de manier van Achterberg) want anders is zij niet meer dan ‘een handvol woelig stof, / een schep bedorven aarde’. De uitdrukking ‘woelig stof’, die ook de titel van de bundel is geworden, heeft Rawie ontleend aan het genoemde gedicht van de door hem ontdekte Italiaanse dichter Ciro di Pers, die het zand dat door een zandloper stroomt ‘polve inquieta’ noemt en allegorisch duidt als de ‘as’ die van ons overblijft als we dood zijn; gecremeerd dan eigenlijk, hoewel het ook christelijk is om te zeggen dat we tot ‘stof en as’ zullen weerkeren, maar dan denk je niet meteen aan vette klei. Toch gebruikt Rawie in dit gedicht het ‘woelig stof’ als synoniem van ‘bedorven aarde’: ‘je bent een handvol woelig stof, / een schep bedorven aarde’, en dan is het stof woelig vanwege de maden - waar hij ook eens een madenballade aan heeft gewijd. De pracht van de uitdrukking is geheel bedorven.

Feilloze uitdrukking

Deze fouten, ondoordachtheden, verkeerde woorden (vaak vanwege het rijm) contaminaties, verkeerde logische verbanden, valse tegenstellingen en zelfs een paar keer syllabes te weinig, kenmerkten zijn hele vroegere produktie en waren minder ernstig naarmate de gedichten nog iets Piet Paaltjens-achtigs hadden.

> ***‘Hier, in “Reserve”, is alles eenvoudig, en ook het thema van het blijvende in het veranderlijke is feilloos uitgedrukt.’***

Ze zijn verdwenen in de laatste bundel, *Onmogelijk Geluk* uit 1992. Hij heeft zijn thema hier eindelijk onder de knie, dat van het klagen over het teloor tegenover het vereeuwigen van het moment, het inzicht van het eeuwige in het ogenblik, verbonden met het platonisme van het gedicht dat in harmonie is met de muziek der sferen.

Vergelijk de roerende eenvoud waarmee hij hier, in ‘Reserve’ (blz. 20) het kinderlijk optimisme van zijn moeder schildert, met ‘Intensive Care’ in *Woelig Stof* (blz. 16) waarin hij denkt dat de dokters haar op een ondoorgrondelijke manier aderlaten, en waarin hij niets tegen haar kan zeggen, hoewel ze alles in de gaten heeft en dus allerminst doof is. Hier, in ‘Reserve’, is alles eenvoudig, en ook het thema van het blijvende in het veranderlijke is feilloos uitgedrukt: ‘ik blijf het kind ontwaren in de vrouw’ en tot het einde toe volgehouden, want in haar blauwe ogen staat het kinderlijk vertrouwen ‘alsof het allermooiste nog moet komen’. Dat geldt ook voor de algemeen bewonderde gedichten ‘Sterfbed’ en ‘Sindsdien’, over sterven en dood van de vader: ‘ik blijf zijn kind, al word ik eeuwen oud’, ‘ik zie mijzelf nu bij zijn bed gezeten / zoals hij bij zijn eigen vader zat’, en in het tweede sonnet leeft de gestorven vader in gebaar en stem van de zoon voort.

Hetzelfde idee, het vereeuwigen van het vergankelijke, is uitgewerkt in de twee gelukkige liefdesgedichten, ‘Ursa minor I’ en ‘II’. blz. 38-9. waarbii het sterrenbeeld De Kleine Beer als symbool gekozen is (of ‘Beertje’, nee toch!) omdat het een ronddraaiend sterrenbeeld is dat nooit ondergaat en onderdeel is van de eeuwige

harmonie der sferen, ‘het ruisen van de tijd (...) in de ademloze nacht’. De liefde maakt alle dingen nieuw.

Nu blijkt ten slotte dat alles oefening is geweest om het in twee gedichten zo te kunnen zeggen, ook de scheurkalenderwijsheden en uitdrukkingen die aan het christelijk gezin herinneren: ‘zolang / ik zulke liefde nog kan geven / en zulke

liefde nog ontvang'; vergelijk uit *Woelig Stof* willekeurig uitgekozen slotregels op blz. 32, 34, 36: 'Het is met de liefde rampzalig gesteld', 'en stelt daar niets dan rampspoed tegenover', 'het is zoals de Ouden zeiden: de besten gaan altijd te vroeg'. Ook het al zo vaak gebruikte beeld van de van kou krakende woning past hier zoals nergens anders.

> ***'De eeuwigheid van de poëzie en de strijd tegen het vergeten hebben echter ook voor een nuchter mens van vandaag heel acceptabele aspecten.'***

Wonder

Hoe is dit wonder mogelijk? Zijn thema was tot dusver de negentiende-eeuwse variant van de aloude neoplatoonse poëtica uit de renaissance. Daarin is de scheppende kunstenaar echt de schepper, een tweede god, van een kosmos, de autonome wereld van de poëzie. In de moderne variant ervan poseert de dichter als magiër, maar vooral betreurt hij het mislukken van zijn pogen in het teloor; de dichter is de neergestorte Icarus.

Het neoplatoons dichterschap dat Boutens, Van Ostayen, en ook Nijhoff bezielde, is tegenwoordig vergeten, verkeerd begrepen en in ieder geval moeilijk aannemelijk te maken. Je gestorven vriendin zomaar terug toveren uit de tijd, waarin haar lichaam in het graf rot, in de eeuwigheid, door het geloof in de poëzie, zoals nog in 'Credo' uit de vorige bundel? Achterberg, man!

De eeuwigheid van de poëzie en de strijd tegen het vergeten hebben echter ook voor een nuchter mens van vandaag heel acceptabele aspecten; je kunt zeggen - en Petrarca en Macchiavelli deden dat - dat je tijdens het lezen omgaat met de schrijvers van lang geleden, dat je met ze in gesprek komt en hen zo tot leven wekt. En zo doet Rawie dat in het openingsgedicht van *Onmogelijk Geluk*; hij is 'met al mijn aan de dood ontstegen doden / iedere nacht stilzwijgend in gesprek'. Dat betekent ook, ondanks alle tegenslag: 'één regel, en de [vergankelijke] wereld raakt vergeten' en van daaruit kun je het dan aannemelijk maken dat één rijm het verscheurd heelal kan helen [van de kosmos van het gedicht dat de tijd al had overwonnen] en dat de dichter 'achter zijn schrijftafel gezeten' opnieuw aan heel de schepping deel heeft, namelijk aan het vereeuwigend dichtproces, als tweede god. Net zo 'Balans' (op blz. 14).

In 'Nog' (op blz. 12) komt de dood, maar: 'de aarde is nog ongeëvenaard', en dat wil zeggen: niet alles van de aarde is al in een gedicht verankerd: 'slechts met de gedichten die ik maak / maak ik de wereld woord voor woord de mijne, / en breng ik het geschapene in kaart'. Ook hier leunt de dichter dus aan tegen een voor de nuchtere mens acceptabel idee: de dichter geeft zin aan de wereld, zijn visie.

In 'October' (op blz. 15) begint de dichter met de weerkeer van de seizoenen, schakelt over naar de herinnering: 'ik voel de jaren omgekeerd verglijden' om zo de kindertijd er bij te halen, en kinderlijke angst voor het geluk dat kan vergaan, om dan weer bij de weerkeer der seizoenen en de oneindigheid uit te komen: 'de bomen in october, en daarboven / de zwermen in de eindeloze lucht'.

Ik heb hiermee iets, niet alles, gezegd over een paar van de gedichten aan het begin van de bundel, om de behendige strategie van de dichter te laten zien, die door uit te gaan van het acceptabele: de omgang met de dode dichters in de lectuur, het gedicht als persoonlijke visie, het oproepen van de herinnering, de eeuwige weerkeer van de seizoenen - ten slotte de platoonse idee acceptabel maakt dat de dichter een eeuwige wereld schept, die in harmonie is met de muziek der sferen.

Vader Abraham? Aartsvader van de nieuwe traditionele poëzie!

Jean Pierre Rawie
Nederig handwerk
Over het vertalen van poëzie

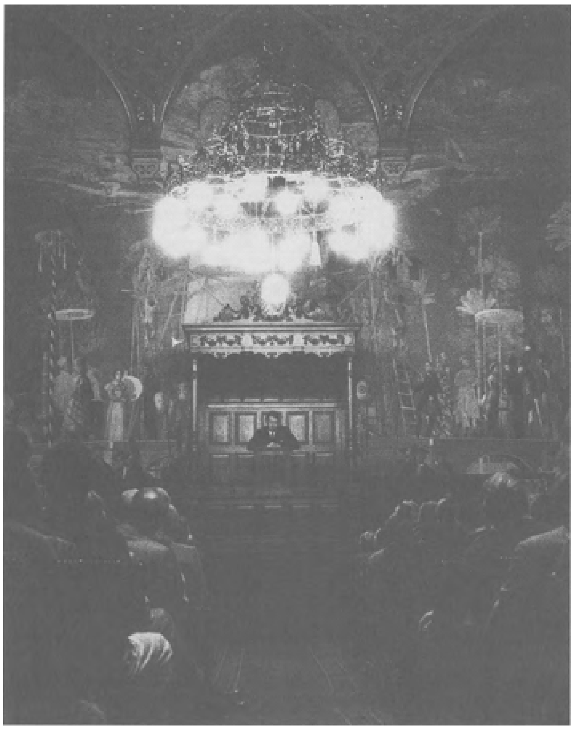
Dit is een weinig meeslepend onderwerp. Waar er al weinig mensen zijn die zich bij een dichter iets kunnen voorstellen, spreekt een vertaler van poëzie zo mogelijk nog minder tot de verbeelding. Er zijn waarschijnlijk nogal wat romans en verhalen met een dichter als protagonist (ook omdat veel prozaschrijvers teleurgestelde dichters zijn - en andersom), maar ik ken zo uit mijn hoofd maar één werk uit de wereldliteratuur waarin een poëzievertaler optreedt: ik doel hier op de makelaar Gosch uit *Buddenbrooks*, over wie in de stad het gerucht gaat dat hij de complete Lope de Vega verduitst. (Overigens een typisch voorbeeld van de humor van Thomas Mann: niet al zijn lezers zullen weten dat Lope als de grootste veelschrijver uit de Europese letteren geldt.) Deze Gosch is een aandoenlijke zonderling, die na bij een speculatie flink te hebben verloren, op het medeleven van zijn stadgenoten reageert met: '*Ach, mein Freund, uomo non educato dal dolore riman sempre bambino*!'. '*Das verstand man nicht*,' gaat Mann verder, '*war es etwa von Lope de Vega*?'. Eigenlijk geeft dit de positie van de poëzievertaler in de samenleving treffend weer. Wat bezielt iemand zich zulk een ondankbare taak te stellen?

> ***'De wereld der professionele poëzievertalers is nog benepener dan die van de rest der letterknechten, en dat wil wat zeggen.'***

Voor we daar op in gaan, moeten we onderscheiden tussen dichters die af en toe een gedicht vertalen (en dat doen de meeste van tijd tot tijd) en de beroepsvertalers. Voor deze laatsten is het leven geen pretje. De wereld der professionele poëzievertalers is nog benepener dan die van de rest der letterknechten, en dat wil wat zeggen. Ze gaan met elkander om als bevriende mogendheden, maar onder de oppervlakte spelen zich vreselijke drama's af (de buitenwereld merkt daarvan alleen iets als er weer eens een rel is rond de toekenning van de Nijhoffprijs). Verder verkeer je voortdurend met de grootste voortbrengselen van de menselijke geest, maar de weerklank van je werk is miniem, want vertaalde poëzie wordt nog beroerder verkocht dan oorspronkelijke (natuurlijk zijn er uitzonderingen, zoals *Jevgeni Onjegin* van Poesjkin, en de Pessoa-editie van August Willemsen, maar de prachtige Codasjewitsj van Marko Fondse is bij eerste gelegenheid verramst, en zo gaat het meestal).

Opinion chic

Met de dichter die wel eens een gedicht vertaalt, is het iets beter gesteld (en daar hebben we het nu verder over), al doet ook hij er verstandig aan zijn herdichtingen niet geïsoleerd uit te laten geven. Ik heb zelf sinds jaar en dag de gewoonte een aparte afdeling vertalingen in mijn bundels op te nemen, wat enerzijds het voordeel van een grotere verspreiding heeft, anderzijds de lezer (en criticus!) enigszins een idee geeft van de samenhang waarin ik mijn werk ge-



Jean Pierre Rawie tijdens zijn lezing aan de Rijksuniversiteit Groningen, 1993
(foto: Hans Vermeulen)

plaatst zou willen zien. Er is natuurlijk ook een nadeel aan verbonden, want er zijn altijd slechte menschen die je vertalingen gaan prijzen ten koste van het eigen werk (zoals de talkmaster Maarten 't Hart, die suggereerde dat hij mijn bundels uitsluitend kocht vanwege de vertalingen, terwijl iedereen weet dat hij helemaal geen bundels koopt, want dat kost geld).

Op een iets serieuzer niveau word je al snel geconfronteerd met de opinion chic dat poëzie per definitie onvertaalbaar is, omdat zij bij uitstek de diepste expressie van een bepaalde volksaard zou zijn (‘Zoals de Fransman zo onnavolgbaar zegt: *Bonjour*!’). Met deze ogenschijnlijk diepzinnige mening kunt u het in beschaafd gezelschap ver schoppen, maar het zal u verbazen dat het een tamelijk recente gedachte is, die stamt uit de vorige eeuw, toen men zich voor de volkspoëzie ging interesseren, en poëzie beschouwd werd als de uitdrukking van het ‘volkseigene’, van datgene wat uitsluitend zó in die taal gezegd kon worden. In de eeuwen daarvoor (in de Renaissance bijvoorbeeld) werd alles vertaald, en hoeveel theorieën men daar ook over had, die van de onvertaalbaarheid was er niet bij. Dat is een uitvinding van de Romantiek die, zoals veel uit die periode, meer kwaad dan goed gedaan heeft (ook de gedachte dat vertalen een wetenschap zou zijn, dateert van toen).

Hiertegenover kan men de uitspraak van Miguel de Unamuno stellen (en het zal u niet bevreemden dat ik dat van harte doe), die luidt: *Todo verdadero poeta es traducible*: ‘elke echte dichter is te vertalen’. Alleen, niet elk gedicht, en niet op elk gewenst moment. Soms moet een gedicht, of een dichter, lange tijd wachten voor er ergens iemand opstaat die de juiste toon treft (van voornoemde Poesjkin zijn anderhalve eeuw na zijn dood opeens zowel in het Engels als in het Nederlands goede versies verschenen), maar wat geeft dat? Een gedicht heeft de tijd, omdat het immers voor de eeuwigheid is geschreven.

Dichterlijke vrijheid

Ik ontken natuurlijk niet dat er problemen optreden, die de aanhangers van de onvertaalbaarheidsgedachte gelijk zouden kunnen geven. Een voor iedereen begrijpelijk voorbeeld: in de Slavische en Romaanse talen is het woord voor ‘Dood’ vrouwelijk; in het algemeen geeft dat weinig narigheid, maar bij de personificatie, en dat gebeurt nogal eens in poëzie, zit je vast. Als een Rus bijvoorbeeld spreekt van ‘de voetstappen van de dood’, stelt hij zich daar een verleidelijk getrippel bij voor, terwijl het bij ons onvermijdelijk associaties met de Commendatore uit Don Giovanni oproept. Iets soortgelijks krijg je in de Italiaanse renaissance-dichtkunst, waarin de (mannelijke) *Amore* gepersonifieerd optreedt als vertrouwensman en alter ego van de dichter; dat is niet weer te geven met het (vrouwelijke) *Liefde* en al helemaal niet met dat bolle kereltje *Amor*. De enige oplossing is hier gelegen in wat ik in deze engere zin ‘dichterlijke vrijheid’ waag te noemen (je vertaalt, om met Rilke te spreken, niet vanuit het gedicht, maar naar het gedicht toe). De enige norm is ooit door Dante Gabriel Rossetti geformuleerd: *A good poem should not be tumed into a bad one.* Een andere opmerking die ik wel eens moet horen, betreft het vertalen uit verscheidene talen. ‘Hoe kun je zowel uit het Russisch als uit het Spaans of Roemeens poëzie vertalen, terwijl juist poëzie alleen ten volle te genieten is als je de taal door en door

kent, wat hoogstens met één vreemde taal mogelijk is?' Als dat zo zou zijn, zou het vertalen uit een dood idioom als Grieks of Latijn onmogelijk zijn. Natuurlijk zit er iets in, maar voor mij zijn sommige talen uitsluitend het voertuig voor poëzie, wat ook zijn voordelen heeft. Bovendien is het mijn ervaring, die ik tijdens mijn werkcolleges bevestigd zag, dat je wel degelijk ontroerd kunt zijn door een tekst waarbij je af en toe naar het woordenboek moet grijpen. Dit is vanzelfsprekend geen pleidooi voor het slecht leren van een vreemde taal; het is niet de bedoeling dat je het Duitse *Oh Mond, oh Mond*! vertaalt met 'O wereld, o wereld!', zoals ik ooit gezien heb.

Vrienden voor immer

Maar waarom vertaal je als dichter andermans werk? Natuurlijk om aan de gang

te blijven als de eigen produktie stokt, maar ook omdat sommige gedichten kennelijk vertaald willen worden; je leest immers niet al vertalend, sterker nog, als iemand je opeens vraagt wat dat of dat woord betekent, moet je nadenken. Maar soms vormt zich bij het lezen een rijmpaar dat met een rijmpaar in het vers dat je leest correspondeert, en vaak blijkt het hele gedicht dan vertaalbaar te zijn. Ik had dat in een gedicht van Eminescu, waarin de rijmen *picuri* (droppen) en *plicuri* (enveloppen) samenvielen.

U begrijpt dat volgens mij in een vertaling de vorm van het gedicht gerespecteerd dient te worden, al kun je je ogenschijnlijk geen grotere beperking opleggen. Toch is er ook op deze wijze een belangrijk aspect van vrijheid verbonden aan het vertalen van poëzie. Veel dingen die ik in eigen werk niet of slechts op ironische manier aan de orde zou durven stellen, kan ik kwijt in de weergave van gedichten die pathetischer of meer uitgesproken religieus zijn dan de mijne. De vertalingen horen bij mijn werk, en toch ook weer niet: een comfortabele situatie.

Het vertalen is de beste manier om een gedicht te leren kennen. Dit lijkt een open deur, maar ik heb gemerkt dat een middelmatig gedicht daarbij onverbiddelijk door de mand valt (ik was - lang geleden - nogal épris van de Franse symbolist Albert Samain, maar na een keer iets van hem vertaald te hebben, heb ik hem niet meer kunnen lezen) en, gelijk Horatius zegt: *Mediocribus esse poetis non homines, non di, non concessere columnae.* We zijn hier in een universiteitsgebouw.

De dichters die deze zwaarste test overleven, worden daarentegen vrienden voor immer. Voor mij zijn dat bijvoorbeeld de al eerder genoemde Lope de Vega (al ben ik niet van zins hem compleet te gaan vertalen, vreest niet), de Roemeen Mihai Eminescu en vooral de Russische dichter Alexandr Blok (1880-1921).

'Veel dingen die ik in eigen werk niet of slechts op ironische manier aan de orde zou durven stellen, kan ik kwijt in de weergave van gedichten die pathetischer of meer uitgesproken religieus zijn dan de mijne.'

Struikelblok

Van deze laatste zal ik u - om ook iets uit de praktijk te tonen - een voorbeeld geven. Het betreft een gedicht waarmee ik zeker twintig jaar heb rondgelopen, en dat in die tijd steeds meer een deel van mijzelf is geworden, hoewel ik het voor onvertaalbaar hield. Het zijn drie strofen van vier vijfvoetige, jambische regels met het rijmschema ABAB, afwisselend slepend en staand. Ik geef u eerst, met bloedend hart, een zo strikt mogelijke letterlijke vertaling:

Alles op aarde gaat dood - én moeder, én jeugd,
vrouw bedriegt, en vriend valt af.
Maar leer jij andere zoetheid te proeven,
jezelf beziend in koude en polaire kring.
Neem je boot, vaar naar verre pool
langs wanden uit ijs - en stil vergeet
hoe ze daar liefhadden, teloorgingen en worstelden...
En vergeet hartstochts gewezen land.

En aan huiveringen van langzame kou
onderricht je vermoeide ziel
opdat ze hier niets meer nodig zal hebben,
wanneer daarvandaan stralen zullen schieten.

Jean Pierre Rawie (foto: Chris van Houts)

Zo zie je eens te meer dat je nooit al vertalend leest: van de poëzie blijft weinig over. Om maar één voorbeeld te noemen: het Russisch kent geen lidwoorden, en het kost moeite ze hier weg te laten. In de jaren dat dit gedicht in mij rijpte, was het grote struikelblok (no pun) de eerste regel: *Vsë na zemlé umrët - i matj, i mládostj.* De regel moet een slepend rijm hebben, dus 'jeugd' viel af, en 'moeder' leidde tot niets. Door nu de bepaling 'moeder, jeugd' in het midden te zetten, lost men het probleem eenvoudig op, maar ik moest me daartoe eerst 'bevrijden' van het origineel. Dus: 'Alles op aarde - moeder, jeugd - moet sterven'.

Een volgende lastige kwestie was de vierde regel, die zich eerst gewonnen gaf toen ik het woord ‘poolcirkel’ had losgelaten, en *krug* (kring) had geparafraseerd. Wie bezwaar heeft tegen het rijm ‘sterven/verwerven’, moet bedenken dat het Russische rijm *mládostj/sládostj* nog uitgekauwder is. De rest van het gedicht leverde toen geen grote moeilijkheden meer op, en gaf zelfs de mogelijkheid de malle anticlimax in de zevende regel weg te moffelen (dat is trouwens op het randje: je mag een gedicht niet te mooi maken in vertaling, niet mooier dan het is). De tijdsbepaling ‘op het eind’ in de laatste strofe, die u vergeefs zoekt in de letterlijke weergave, is niet louter om het rijm, maar ook terwille van de poëzie toegevoegd, en is te rechtvaardigen door de toekomende tijd van het werkwoord, die in de slotregel in het Nederlands een praesens is geworden. Het wordt dan:

> Alles op aarde - moeder, jeugd - moet sterven,
> je vrouw bedriegt je, je verliest je vriend.
> Maar zoek een nieuwe zoetheid te verwerven,
> het koude poolgebied rondom beziend.
>
> Ga scheep, richt naar de verre pool de steven
> langs wand na wand uit ijs - en stil, vergeet
> wat ginds in haat en hartstocht is gebleven...
> Vergeet het oude land van lief en leed.
>
> En leer in huivering en trage koude
> je uitgeputte ziel hoe op het eind
> hier niets is wat haar vast zal kunnen houden,
> wanneer het licht van gene zijde schijnt.

Ootmoed

Als een vertaling zo goed lukt (en ik heb het gevoel dat dat hier gebeurd is), zou je kunnen zeggen - om het platonische beeld te hanteren - dat de dichter en de vertaler een blik hebben geworpen op hetzelfde oorspronkelijke gedicht, waarbij opvalt dat de vertaling uiteindelijk toch weer een echt Rawie-gedicht geworden is.

Indien ik, ten slotte, over het vertalen van poëzie spreek als ‘nederig handwerk’, bedoel ik handwerk slechts in de betekenis van het Griekse *technè*, dat immers zowel vaardigheid als kunst betekent, en die nederigheid is niet anders dan de ootmoed die elke dichter gevoelt tegenover het voltooide gedicht, dat hem (als het goed is) overtreft; een ootmoed die, zo is de dialectiek van de menselijke psyche, makkelijk in zijn tegendeel kan omslaan, maar daarover ging het hier niet.

Samenvatting van een lezing, gehouden in de Aula der Rijksuniversiteit Groningen, 25 november 1993

Peter Verstegen
Rawie vertaald

Vier jaar geleden, kort na het verschijnen van Jean Pierre Rawies bundel *Woelig stof*, probeerde ik, gedreven door bewondering en zendingsdrang, enige gedichten uit de bundel in het Engels te vertalen. Wanneer men vertaalt in een andere taal dan de moedertaal leidt dat meestal tot niets dan ellende, maar mijn ijdelheid hield mij aan de gang. Ik vertaalde, gewapend met voornamelijk Roget's Thesaurus, zeven gedichten en nog één, ‘Interieur’, dat in De Tweede Ronde had gestaan, maar pas in *Onmogelijk geluk* zou worden gebundeld.

Van de gedichten in jambische vijfvoeten maakte ik twee versies, een in dezelfde vorm en een in viervoetige regels. Bij de vijfvoetige regels in het Engels is het, door de grotere compactheid van deze taal, moeilijk om ‘padding’ te vermijden, maar bij de viervoetige regels viel weer meer weg van de inhoud dan je als vertaler toch al verliest.

Het resultaat legde ik voor aan Engelstalige collega's met het verzoek te zeggen wat er goed en wat er fout aan was; de korte versies bevielen nog het best. Degeen die mij het meest behulpzaam was bij het aanwijzen van zwakke plekken en het vinden van nieuwe oplossingen was James Brockway, groot propagandist van de Nederlandse dichtkunst in Engeland. Hij legde mij uit dat metrische poëzie in de Engelstalige wereld tegenwoordig voor on-Engels doorgaat, en daarom waren deze versies in prosodisch opzicht nogal vrij. Dat vormde een dilemma, want een strak metrum is karakteristiek voor Rawies werk.

Twee van de acht vertalingen, ‘Deadline’ en ‘Interior’, verschenen eerder als co-productie in het blad van Pen International. De aankondiging van een speciaal Rawie-nummer van Bzzlletin bracht mij ertoe de overige vertalingen nog eens onder handen te nemen. Ditmaal heb ik kunnen profiteren van de hulp van Elizabeth Meijer-Mollison, haar man Henk Romijn Meijer en Paul Melton, die mij gezamenlijk konden behoeden voor al te flagrant on-Engels taalgebruik. Zijn de vertalingen nu ook geslaagd? Dat is waarschijnlijk te veel gevergd. Maar ze kunnen buitenlandse geïnteresseerden in elk geval een indruk geven. En misschien - dat zou het mooiste zijn - is er een Engelstalige vertaler die bij zichzelf denkt: ‘Dit moet beter kunnen.’ En die daar vervolgens naar handelt.

Idylle

Het regende toen ik de trein betrad
die mij zo vaak uit steeds dezelfde steden
door steeds eenzelfde regen had gereden
naar steeds dezelfde noordelijke stad.

Vermoeid uit mijn gedachten weggegleden
had ik een vaag soort halve slaap gevat:
mijn niet meer te traceren levenspad
verloor zich in een anoniem verleden.

Toen naderde de trein de brug, en uit
een halve droom schoot ik ten halve wakker;
wat laatste druppels waaiden van de ruit.

Ik zag: de IJssel stroomt nog naar de zee.
Gods licht beschijnt Gods water en Gods akker.
In groene uiterwaarden graast het vee.

Idyll

It rained as I got on the train
that often made me travel forth
from strange towns to my town up North,
and every time through this same rain.

My thoughts adrift, I dozed at last;
I couldn't trace my life's path back
and felt as if I'd lost the track
in some remote and nameless past.

The rattling bridge under the train
awakened me from half a dream;
last drops blew from the windowpane.

The seaward IJssel I have seen.
God's light shone on his land and stream.
Cattle were grazing on the green.

Interieur

In dit met boeken volgestouwd vertrek
heb ik steeds minder anderen van node,
met al mijn aan de dood ontstegen doden
de hele nacht stilzwijgend in gesprek.

Bij wie is wat ik liefheb nog in trek?
Het meeste is al eeuwen uit de mode.
Van wat ik deed, uit nood of om den brode,
rest enkel de grandeur van het echec.

Maar ook al bood het leven nog zoveel
waar ik mijn tanden op heb stukgebeten,
éen regel en de wereld raakt vergeten,

éen rijm en het verscheurd heelal wordt heel:
alleen achter mijn schijftafel gezeten
heb ik opnieuw aan heel de schepping deel.

Interior

Here in this room where books abound,
I hardly need my fellow-man;
I and my deathless dead ones can
talk through the night without a sound.

The name of those I love has paled,
most were outmoded long ago.
What I did just to live, left no
trace but the fame of having failed.

Although in life there was a lot
on which I bit fast, but in vain,
just one line and the world is not,

one rhyme, the universe comes whole;
behind my desk I feel again
part of creation in my soul.

Ritueel

Ik houd het kleine ritueel in ere,
opdat je elk moment terug kunt keren.

Iedere dag, wanneer het avond wordt,
maak ik de tafel klaar: een extra bord,

bestek, je eigen stoel, een kaars, een glas,
alsof je enkel opgehouden was.

Ik hoor (hoe kon ik denken dat hetgene
waardoor ik ben, voor altijd was verdwenen?),

ik hoor, alsof de woning nog bestond,
het grind, de klink, het aanslaan van de hond,

en je komt binnen op het ogenblik
dat ik de lamp ontsteek, de bloemen schik.

Ik hoop alleen dat ik dan rustig blijf
en haast niet opziend van mijn stil bedrijf

de woorden vind, als was het vanzelfsprekend:
Schuif aan, tast toe, er is op je gerekend.

Ritual

My ritual is here to stay,
so that you may return some day.

Each day, when it is getting late,
I set the table with your plate,

glass, candle, chair, the silver laid,
as if you'd simply been delayed.

(How could I think that what before
had made me live, now was no more?)

I hear, as if the house were here,
gravel and latch, the dog astir;

you enter at the moment when
I light the lamp, choose flowers. Then

I hope I'll calmly take my cue
and, glancing up from what I do,

will say what seems so manifest:
Sit, eat: I knew you'd be my guest.

Rook

Wij zitten en praten en roken alsof

dit leven niet ons maar een ander betrof,

alsof wat de wereld zo vreselijk maakt,
de dood en de liefde, ons beiden niet raakt.

De rook vult de kamer, het regent gestaag,
en morgen en gisteren zijn als vandaag.

Wij zitten en roken en zeggen niet veel,
wij hebben geen deel aan het grote geheel,

wij hebben geen weet van het reddeloos leed
dat eindeloos omgaat op deze planeet.

Wij zien langs het venster de tijd die verglijdt.
Men is ons daarbuiten al eeuwenlang kwijt.

Smoke

We're sitting and smoking and talking as if
it does not concern us, this life that we live,

as if what this world is, this terrible fuss
of dying and loving, means nothing to us.

The room fills with smoke and the rain drums away,
tomorrow and yesterday are as today.

We sit and we smoke and just daydream of things,
we do not belong to the great scheme of things.

We are not aware of the pain and despair
that's haunting this planet somehow everywhere.

We see through the window the time passing slow.
Out there they have lost us, oh, ages ago.

Uitersten

Wat ik in deze bijna veertig jaren
in alles wat ik deed en onderging
aan onverzoenlijkheden mocht ervaren
geeft mij geen grond meer voor verwondering.

Verdriet was nooit te scheiden van extase,
in liefde school verbittering en rouw.
Het zal mij straks niet wezenlijk verbazen
wanneer tegen het einde blijken zou,

dat wat elkaar in alles heeft bestreden
tenslotte met elkander samenviel,
de onrust van mijn sterfelijke leden,
de hang van mijn onsterfelijke ziel.

Extremes

What I, these forty years, have borne
in all I did, in all I faced,
and all the loyalties forsworn,
leaves me no room to feel amazed.

Grief never was divorced from bliss,
in love lurked bitterness and rue.
I will not take it much amiss
if this should turn out to be true:

that forces which were always foes
at last converge into a whole:
my mortal body and its throes,
the urge of my immortal soul.

Kwatrijnen

De winters, zeg je, lijken elk jaar kouder.
Zo is het niet: wij worden merkbaar ouder.
Ik huiver, kind, omdat ik nog zo houd
van je al grijzend hoofd tegen mijn schouder.

-.-

Het ijzelt en de struiken zijn van glas.
Wij lopen samen door het witte gras.
Er zijn van die momenten dat ik wilde
dat alles nu maar bleef zoals het was.

-.-

Wij zijn - vergrijsd en het gelaat doorgroefd -
niet dikwijls meer ten dode toe bedroefd,
alleen van tijd tot tijd een beetje treurig,
omdat het allemaal niet meer zo hoeft.

Quatrains

Each year, you say, winter seems colder.
But that's not it: we've just grown older.
I shiver, child, for I still love
your greying head upon my shoulder.

-.-

The frosted shrubs are made of glass.
We walk together through white grass.
Sometimes I wish the moment would,
as if suspended, never pass.

-.-

Though our grey hair and wrinkles show,
this doesn't make us feel so low,
only sometimes a little sad
since life became a letting go.

Paul van Aken
Het verhaal van de Delaware-indianen
Literatuur en werkelijkheid in het vroege werk van Paul de Wispelaere

> *'Wo immer das Innere des Phänotyps sich einen ästhetischen Ausdruck sucht, wird ihn die Umwelt als fragwürdig empfinden'*
> *(Gottfried Benn, Roman des Phänotyp)*

Indien het waar is, zoals Roman Ingarden het formuleerde in zijn intussen klassiek geworden studie[1.], dat het literaire kunstwerk een ontologisch probleem vooropstelt of zelfs is, dan geldt dit zeker voor die vormen van literatuur die men als autobiografisch-reflexief kan omschrijven, en waarin verscheidene onderling verwante genres en mengvormen vertegenwoordigd zijn. Ingarden zelf stelde het evenwel niet zo scherp, aangezien hij de autobiografie, evenmin als het dagboek, niet tot de eigenlijke literatuur rekende.[2.]

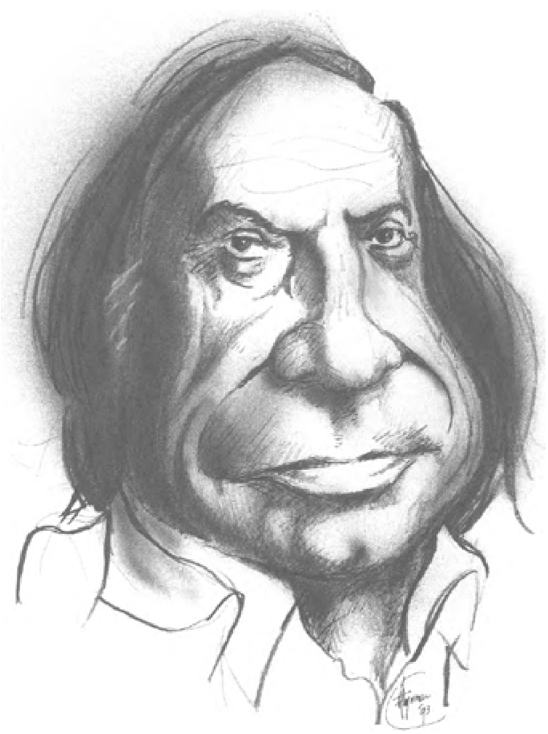
Intussen - de eerste druk van het boek verscheen in 1931 - is er op het gebied van de literatuurtheorie en -wetenschap heel wat veranderd met betrekking tot de afbakening en begrenzing van 'de' literatuur, en worden met name vormen als het dagboek, de autobiografie en andere vormen van 'intieme' literatuur[3.], precies wél tot de literaire verwezenlijkingen bij uitstek gerekend omdat zij immers problemen behandelen die in de hedendaagse literair-theoretische theorieën prioritair zijn in die zin dat zij vaak de essentie van het literaire kunstwerk als produkt van de menselijke geestesactiviteit weerspiegelen.[4.] Het is zelfs zo, dat uitgerekend in deze aparte vormen van schriftuur, het 'ontologische' aspect van het literaire kunstwerk het best kan worden bestudeerd, omdat zij met name het probleem van de verhouding tussen werkelijkheid en kunst vooropstellen en er zelfs op gebouwd zijn.

Hoezeer Ingarden in dit opzicht dus ook achterhaald is, toch blijft het fenomenologische uitgangspunt van zijn studie bijzonder interessant, niet het minst omdat in andere contemporaine filosofische of theoretische werken het probleem van het zijn met dat van de tijd als 'aanwezigheid' in verband wordt gebracht, waardoor het belang van het heden sterk wordt benadrukt.[5.]

De bezinning op de tijd, en meer bepaald op de verhouding tussen heden en verleden (en zelfs toekomst) als een mogelijke manier om door te dringen tot de essentie van de werkelijkheid en van het bestaan, vormt nu precies een belangrijk aspect van de moderne, nietconventionele literatuur. Dit probleem krijgt er een bevoorrechte plaats toegekend, zodat we gerust kunnen zeggen dat de fenomenologie ertoe heeft bijgedragen een werkinstrument te leveren waardoor de twintigste-eeuwse moderne (roman)literatuur een filosofische onderbouw meekreeg. Zo liet Sartre zich door de fenomenologie inspireren om de kritiek van de conventionele roman te formuleren,[6.] een kritiek die gericht is tegen het gebruik van de verleden tijd in de vertelling, waardoor de illusie wordt gewekt dat de wereld 'voltooid' is. Precies in alle vormen van autobiografische en reflexieve schriftuur wordt een standpunt vertolkt dat eigenlijk in het 'heden' moet worden gesitueerd en dus ook alleren maar efficiënt door het presens als tempus[7.] kan worden weergegeven; anders gezegd, de schrijfsituatie in het heden is bepalend voor het verloop en de structuur van zowel het verleden als de toekomst.

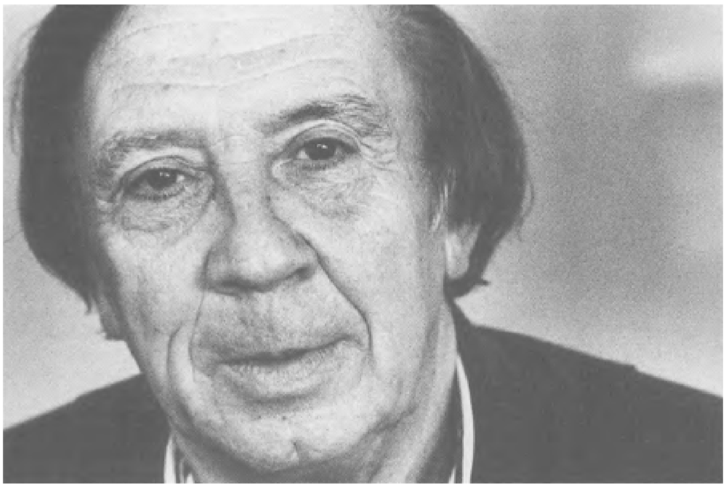
Problematische verhouding

Dit geldt zeker niet alleen voor het dagboek of de briefroman, die in deze context toch de meest voor de hand liggende genres zijn: in een flink deel van de hedendaagse modernistische romanliteratuur



Paul de Wispelaere (illustratie: Paul Tuijnman)

wordt het probleem van de tijd gezien als zijnde essentieel voor het schrijven (inspiratie en handeling van de schrijfdaad), maar ook als behorende tot het geschrevene (de tekst) en het beschrevene (het 'verhaal', de thematiek). Dat is bijvoorbeeld het geval in de zogeheten herinneringsroman, waar weliswaar een grotere afstand tussen het ogenblik van het vertellen en de tijd van het vertelde bestaat dan in de voornoemde genres, maar waar het schrijfproces in het heden toch essentieel voor het verhaal blijft.



Paul de Wispelaere (foto: Chris van Houts)

Deze en aanverwante literaire vormen, die niet zelden mengvormen blijken te zijn, houden eveneens direct verband met de existentiële positie van het 'ik' dat deze herinneringen, brieven of dagboeknotities opschrijft. De hamvraag is hier in welke mate het schrijvende 'ik' samenvalt met het beschreven 'ik', met andere woorden wat precies de relatie is tussen het 'ik' als subject en object.

In dit soort teksten treedt herhaaldelijk op wat Jean Rousset noemt 'la contamination de la mémoire par l'imagination, qui ne cesse de produire des interférences et des bifurcations...'[8.], waardoor zowel de visie op de tijd als de relatie tussen de subjectieve en objectieve vormen van het 'ik' problematisch worden gemaakt. (Overigens is deze problematische verhouding mede bepalend geweest voor het ontstaan van de roman, zoals Klaus-Detlef Müller opmerkt: 'Die Spannung von Ich und Welt führt dazu, dass jedes konkrete Moment des Lebens als bedingt erfahren wird, d.h. dass immer Alternativen denkbar sind, insofern das Leben nur bestimmte Möglichkeiten des Ichs realisiert hat')[9.]

Deze aspecten van de literaire problematiek zijn voortdurend aan de orde in het werk van Paul de Wispelaere, dat als geheel ontegenzeglijk tot het genre van de autobiografisch geïnspireerde, reflexief georiënteerde litera-

tuur behoort en in dit opzicht de problematiek van deze literaire vorm(en) op haast exemplarische wijze behandelt. Dat is vooral duidelijk geworden sedert de publikatie van *Tussen tuin en wereld* (1979). Met name de wisselwerking tussen heden en verleden (die complementair en organisch verbonden zijn, maar die elkaar ook problematisch maken), en de steeds verglijdende gezichtspunten van een schrijvend 'ik' maken deze en al zijn volgende romans tot een leesavontuur dat tot het beste van de hedendaagse Nederlandse letterkunde behoort. Maar de problemen die De Wispelaere daar heeft behandeld, en die steeds geruggesteund werden door erudiete beschouwingen over de door hem beoefende genres, waren natuurlijk reeds in de kiem aanwezig in het vroege werk.

Redigerend auteur

Een literaire thematiek is steeds de weerspiegeling van een individualiteit, een persoonlijkheid. Zo beschouwd is een thematiek altijd de uitdrukking van een 'ik', het 'ik' van de auteur, die niet noodzakelijk het vertellende 'ik' is of, zoals we hierboven zagen, ook niet hoeft samen te vallen met het vertelde 'ik', maar die we als het redigerende 'ik' zouden kunnen bestempelen. Lejeune definieert hem als volgt: 'Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit'.[10.]

Aangezien deze persoon 'verantwoordelijk' is voor de verwoording ('énonciation'), zijn alle personages die hij opvoert, in laatste instantie terug te brengen tot zijn eigen leef- en denkwereld, en weerspiegelen zij, zelfs in de andere vertelvormen, waar een andere dan de grammaticale categorie van de eerste persoon wordt gehanteerd (hij, jij), de preoccupaties van het redigerende individu. Anders gezegd: een redigerend auteur hoeft niet altijd het woordje 'ik' te gebruiken om toch over zijn eigen leven te schrijven of zijn eigen gevoelens aan het papier toe te vertrouwen. Ook de andere persoonlijke voornaamwoorden kunnen inderdaad verwijzen naar deze persoon, die via een andere dan de categorie van het 'ik' zichzelf poogt te begrijpen, een moeilijk en moeizaam proces evenwel dat van de ene hinderlaag naar de andere valstrik snelt, omdat ook het gebruik van de derde persoon, die slechts op het eerste gezicht borg staat voor objectiviteit, heel wat vragen in verband met het waarheidsgetrouwe karakter van het 'verhaal' oproept.[11.]

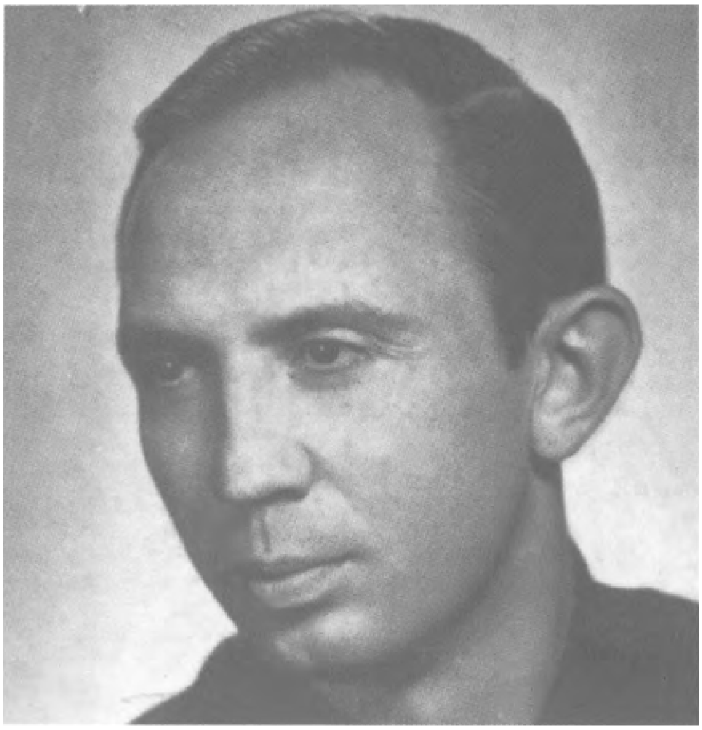
Afrekening

Iets dergelijks gebeurt in het vroege werk van Paul de Wispelaere: in de eerste (ongebundelde) verhalen, in de debuutnovelle *Scherzando ma non troppo* en zelfs nog in de roman *Een eiland worden.* Reeds in dit stadium van zijn schrijverschap

zijn al zijn mannelijke hoofdpersonages schrijvers, al dan niet in wording, die het schrijven hanteren om zich in de eerste plaats een beeld van zichzelf te vormen en vanuit dit unieke gezichtspunt ook inzicht te krijgen in de wereld en de essentie van het leven, waarbij vooral met het (burgerlijke) verleden dient te worden afgerekend. De authenticiteit van het bestaan, de complexiteit van de wereld, en de ongrijpbaarheid van het 'ik' vormen hier reeds constanten die evenwel nog niet altijd even overtuigend zijn uitgebeeld. Maar dat De Wispelaere zich wel degelijk bewust was van hun belang voor zijn eigen existentieel en artistiek wereldbeeld, blijkt uit een aantal vroege literair-theoretische opstellen die o.m. over deze aspecten van het schrijven handelen.

Uitingen van die vroege belangstelling en van de stevige theoretische onderbouw die nodig is om dit alles gestalte te geven, vinden we bijvoorbeeld in het centrale en belangrijkste gedeelte van de essaybundel *Met kritisch oog* (1967): de opstellen dragen sprekende titels zoals 'Het problematische "ik"', 'Aspecten van de psychologie, het bewustzijn en de taal in

de nieuwe roman', 'Een lezer voor Robbe-Grillet gevraagd', 'Roman van de werkelijkheid en werkelijkheid van de roman' en tot slot '"Mijn levende schaduw" een conventionele roman?'



Paul de Wispelaere begin jaren '60

Ook in *Het Perzische tapijt* (1966) werden bijdragen opgenomen die deze belangstelling weerspiegelden, zo het kritische stuk over 'De problematiek van de ik-roman', dat uit 1963 dateert, en dus gerust samen met de centrale opstellen uit *Met kritisch oog* kan worden gelezen, want al deze opstellen werden omstreeks 1964 geschreven, dus in de jaren voorafgaand aan de publikatie van *Mijn levende schaduw*, m.a.w. het schrijf- en ontstaansproces van deze roman, die voor het schrijverschap van De Wispelaere een eerste mijlpaal betekent, valt hoogst waarschijnlijk samen met een theoretische bezinning op en verdieping van de literaire theorie van de 'nieuwe' roman die in de jaren '50 en '60 opgang maakte.

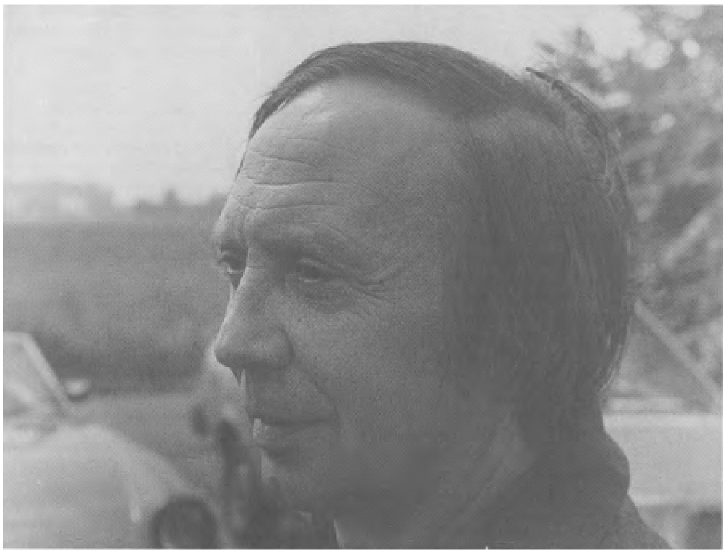
Janusgezicht

De Wispelaere heeft er zelf uitdrukkelijk en meermaals op gewezen dat hij met name door de theoretici van deze vernieuwende beweging beïnvloed is[12], en inderdaad heeft hij reeds in die periode met nadruk gewezen op belangrijke standpunten en zienswijzen in deze werken die ook voor zijn eigen romans relevant zouden blijken te zijn. Zo is er de rol van het 'ik' als ontologische categorie, het probleem van de tijd, de herinnering, het schrijven, en de ambivalente houding van de schrijver tegenover leven en kunst, stuk voor stuk literaire problemen die in De Wispelaeres eerste romans aan de hand van zeer concrete situaties worden behandeld.

Zij worden voor het eerst functioneel en overtuigend uitgeschreven in *Mijn levende schaduw* en dat is niet toevallig. Via deze roman vond De Wispelaere een literair concept dat zijn schrijverschap in precieze banen leidde en dat zo typisch voor zijn werk zou worden: de autobiografische roman die met name in de trilogie van *Tussen tuin en wereld* (1979), *Mijn huis is nergens meer* (1982) en *Brieven uit Nergenshuizen* (1986) op indrukwekkende wijze zou worden gerealiseerd.

Tegelijkertijd betekende *Mijn levende schaduw* ook een voorlopig eindpunt, in die zin dat de zoektocht van de schrijver naar zijn thematiek, naar de essentie van zijn schrijverschap nog gestalte moest krijgen. Dàt gebeurde in het 'romanachtige schrijversdagboek'[13.] *Paul-tegenpaul* (1970), waarvan kan worden gezegd dat het als een Janusgezicht zowel terugblikte op zijn reeds gepubliceerde werken, als dat het een fase van zijn schrijverschap aankon-

digde, die bepalend zou zijn voor de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur, in die zin dat de latere werken met hun (impliciet) theoretische onderbouw representatief zouden zijn voor de hedendaagse verwezenlijkingen van de autobiografische roman in het bijzonder en de autobiografische literatuur in het algemeen.



Paul de Wispelaere, 1978

Bovendien reveleert de ontstaansgeschiedenis van *Paul-tegenpaul* een belangrijke evolutie binnen De Wispelaeres schrijverschap: het boek was duidelijk gegroeid uit enkele creatieve en beschouwende werken die vooral de ambivalentie van leven en kunst behandelden. Naast de hierboven reeds vermelde opstellen waren dat 'echte' dagboekfragmenten[14.], en een artikelenreeks die onder de veelzeggende titel 'Lezen om te schrijven, schrijven om te leven'[15.] was verschenen, een titel die het existentiële fundament van *Paul-tegenpaul* reveleerde.

Tussen twee spiegels

Bij een aandachtige lectuur van De Wispelaeres eerste verhalen en romans wordt gauw duidelijk dat de wisselwerking tussen het 'ik' (dat noodgedwongen in een tijdruimtelijke omgeving optreedt en dus binnen het 'leven' en de 'werkelijkheid' moet worden gesitueerd) en het schrijven inderdaad een belangrijke rol speelt. Naast andere andere thema's en motieven[16.], die hier reeds in embryonale, hoewel reeds duidelijk herkenbare vorm optreden, zoals het Bérénice-mo-

tief, vormt de polarisatie van het 'ik', dat zich via het schrijven realiseert en bevestigt in en tégen het leven en daardoor ambivalent wordt, inderdaad een steeds terugkerend element.

Zo begint De Wispelaeres eerste verhaal, 'Fantasia' (1954), met het beeld van een man tussen twee spiegels: een zelfportret, zoals we dat later nog vaker zullen aantreffen in zijn werk. De naamloze ik-persoon uit het verhaal 'ziet' zichzelf evenwel nog niet als een problematische persoonlijkheid, hij neemt zichzelf als dertigjarige man en leraar slechts waar in functie van zijn ontmoeting met de leerlinge op wie hij verliefd is. Wel interessant in dit verhaal is dat het zelfportret contrapuntisch tegenover het probleem van de tijd wordt geplaatst, de 'psychologische' tijd zoals die in het bewustzijn van de mens leeft. Beide thema's worden echter niet verder uitgewerkt en 'Fantasia' blijft dan ook een in alle opzichten conventioneel verhaal.

In een ander verhaal, 'Lea', wordt het probleem van een schrijvend 'ik' reeds explicieter gesteld. Een student (die ook schrijver wil worden) die een meisje zwanger heeft gemaakt, wacht in het gezelschap van zijn vrienden angstig op de geboorte van zijn kind, een gebeuren dat hij op alle mogelijke manieren uit zijn leven en denken poogt te bannen. Mede onder de drang van de in zijn ogen tragische omstandigheden gaat hij aan zijn identiteit twijfelen:

> Het is niet ik die daar heb gewoond, die daar kwam om te schrijven en die geen letter op papier heb gezet. Het is wel Herman Van der Weyden maar ik ben het niet. Ofwel is het Herman Van der Weyden niet die hier vanachter zijn bloktafel naar het vuilrood dak staart...[17.]

Toch gaat de twijfel niet zo ver, dat hij voor zichzelf 'problematisch' wordt. Dat blijkt duidelijk uit de formulering: 'ik die heb', niet 'ik die heeft gewoond'. De grammaticale categorie valt hier samen met de ontologische, en dus wordt de relatie tussen het waarnemend subject en het waargenomen object nog niet echt als problematisch uitgebeeld.

Toch heeft de auteur van het verhaal reeds rekening gehouden met de verschillende modaliteiten van zijn schrijvers-ik. Het vertellende 'ik' introduceert immers meteen een vriend die Paul heet: 'Te veel cultuur, te veel cultuur, zou Paul zeggen, ze versplintert ons levensgevoel, we gaan eraan ten onder'. In deze 'Paul' herkennen we trekken van Paul de Wispelaere, en dus kunnen we wel zeggen dat deze zich als auteur (in de zin die Lejeune eraan geeft) heeft opgesplitst in twee personages, een nog wat onhandige vorm van 'problematisering' van het ik.

In hetzelfde verhaal 'Lea' worden ook de hij-vorm en zelfs de jij-vorm door elkaar gebruikt, en wordt de chronologie van het verhaal door herinneringen onderbroken, alweer typische technieken van de moderne verhaaltrant die nog rudimentair worden gehanteerd.

Gemeenschappelijk aan al deze verhalen is de afrekening met het verleden dat des te schrijnender wordt naarmate de respectievelijke hoofdpersonen geconfronteerd worden met een vrouw of vrouwen die het 'authentieke' bestaan vertegenwoordigen. Dat geldt ook voor de romanfragmenten die onder de gemeenschappelijke titel 'Viviane' werden gepubliceerd, en die samen met een ander kort fragment, 'De andere man', het basisconcept van een roman vormen die nooit zou verschijnen,

maar waaruit wel de debuutnovelle *Scherzando ma non troppo* zou worden gedistilleerd.

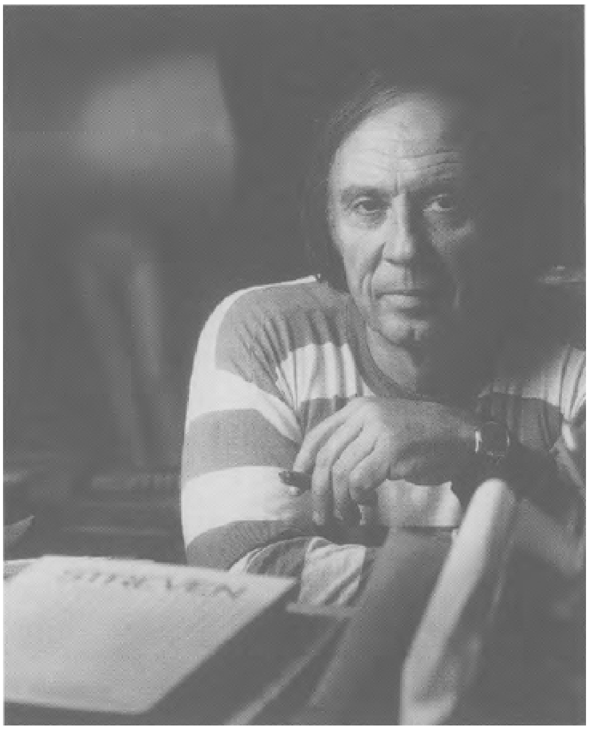
Authenticiteit

Belangrijk in al deze vroege werken, waartoe inderdaad ook *Scherzando ma non troppo* kan worden gerekend, is de vraag naar het authentieke bestaan, dat rechtstreeks in verband wordt gebracht met de verhouding tussen werkelijkheid en kunst, c.q. literatuur. In de eerste verhalen staat het tegenover het burgerlijke bestaan dat als vals, onecht, bedrieglijk en vooral frustrerend wordt afgeschilderd en dat het uitleven van de meest essentiële behoeften (waartoe de artistieke uitdrukkingsdrang wordt gerekend) in de weg staat.

Als existentieel gegeven heeft het authentieke bestaan dus een ontologische waarde en moet

het in direct verband met de ervaringswereld van het 'ik' in zijn relatie tot de anderen worden beschouwd. Maar het heeft ook een diepere betekenis op het vlak van het schrijven.

In verband met het begrip 'authenticiteit' zegt Lejeune het volgende: 'Appelions authenticité ce rapport intérieur propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel; on ne le confondra ni avec l'identité, qui renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance, qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes, porté par une tierce personne.'[18.]



Paul de Wispelaere, 1984 (foto: Guido Soeys)

Opnieuw belanden we hier bij de grammaticale categorie van de eerste persoon, die verband houdt met de 'waarheid' van het verhaal, en dus een existentiele betekenis reveleert. In *Mijn levende schaduw* zal de ik-persoon schrijven: 'En toch beseffen dat juist die dubbelzinnigheid van het schrijven mijn enig mogelijke vorm is van authenticiteit, ik bedoel: alleen schrijvende kan ik de authenticiteit rechtvaardigen van het niet-authentiek zijn.'[19.]

Authenticiteit wordt hier in verband gebracht met dubbelzinnigheid of ambiguïteit, die in het kader van De Wispelaeres werk als een nog niet gerealiseerde vorm van ambivalentie kan worden gezien. Lejeune, die het begrip ambiguïteit tegenover complexiteit plaatst, definieert het als volgt: 'L' *ambiguïté*, elle, est toute autre chose: c'est, au niveau de l'énonciation, l'indécision du *sens*, c'est-à-dire, en fin de compte, l'incertitude où se trouve le lecteur de la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte. (...) L'ambiguïté se situe au niveau fondamental des valeurs ou de la vision du monde du narrateur, où le choix nous semble d'ordinaire requis, et où un systeme d'indécision ne peut qu'engendrer le malaise.'[20.]

Deze malaise in verband met het authentieke bestaan uit zich in de eerste verhalen van De Wispelaere aan de hand van splitsingen in de persoonlijkheid van de

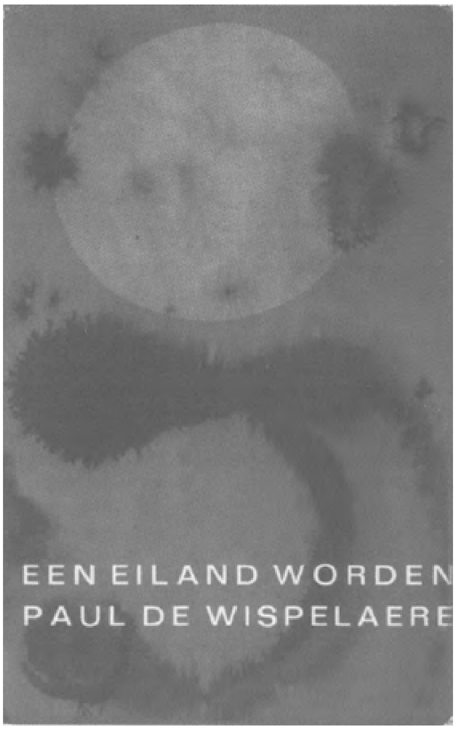
personages. Het bekendste voorbeeld is de hoofdpersoon uit *Scherzando ma non troppo*, die als schrijver een andere naam draagt dan als bankbediende, maar ironisch genoeg wordt zijn schrijverschap slechts als een hobby ervaren.

Ook in het latere werk van De Wispelaere zal deze

drang naar het authentieke bestaan een grote rol blijven spelen en het zal de hoofdpersonen van zijn eerste romans ook ertoe drijven met hun omgeving te breken. Maar aan de frequentie en de hardnekkigheid waarmee het thema opduikt in het vroege werk, weten we dat het op dat ogenblik tot zijn grootste bekommernissen behoort, en de lectuur van later werk, zoals de trilogie en *Het verkoolde alfabet* (1992), is er om te getuigen van de 'authenticiteit' van dit verlangen.

Autobiografisch

Het verlangen naar authenticiteit als poging tot zingeving van het bestaan is ook sterk aanwezig in *Een eiland worden*, de eerste volwaardige roman van De Wispelaere, die hiermee ook voor het eerst en bewust heeft getracht een niet-conventionele roman te schrijven: dat blijkt uit een aantal verteltechnieken die hier worden gebruikt, zoals de innerlijke monoloog, flash-backs, de afwisseling tussen 'ik' en 'hij', en het fragmentariseren van het verhaal, waarbij reeds wordt gestreefd naar het autonoom maken van de aldus ontstane fragmenten, zoals blijkt uit de typografische schikking.[21.]



Hoofdpersoon is de jonge advocaat (en schrijver) Filip Eiland, die afrekent met het verleden voor zover het een uiting is van burgerlijke en dus 'niet-authentieke' waarden. *Een eiland worden* is echter ook een eerste duidelijke poging van De Wispelaere om een autobiografische vorm van literatuur te beoefenen. In 1976 verklaarde hij, sprekend over *Een eiland worden* en *Mijn levende schaduw*, in een interview in dit verband het vollende: 'Beide boeken zou ik, met termen die in de hedendaagse theorie van de autobiografische schriftuur een precieze betekenis hebben, autobiografische romans noemen en niet romaneske autobiografieën.'[22.] Daardoor gaf hij Weverbergh, de interviewer, gelijk toen die suggereerde dat *Een eiland worden*

veel ‘echt beleefd’ materiaal bevatte, maar geen autobiografie was, terwijl *Mijn levende schaduw* dat veel meer was.

Ondanks de biografische inspiratie is er in *Een eiland worden* echter nog geen sprake van een ‘autobiografisch pact’. De term is ontleend aan Lejeune die hem introduceert om een onderscheid te maken tussen de autobiografie *stricto sensu* en de autobiografische roman, een onderscheid dat te maken heeft met de identiteit van de naam (‘auteur - narrateur’ - ‘personnage’): ‘Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.’[23.]

Zowel in het verhaal van Filip Eiland als van Christian uit *Mijn levende schaduw* is er wel sprake van een ‘pacte romanesque’, een term die op twee aspecten wijst: ‘pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en géné-

ral le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture....'[24.]

Toch kan de autobiografische inspiratie inderdaad niet geloochend worden: zo is het opvallend dat 'Het verhaal van Bérénice' (1960) als 'Het verhaal van Janinka' werd opgenomen in *Een eiland worden.* Uit latere werken (*Paul-tegenpaul* o.a.) weten we dat op zijn minst de figuur van Bérénice (en dus misschien ook het verhaal) enige werkelijkheidswaarde heeft, waaruit we mogen afleiden dat ook het geheel, waarin het fragment werd ingelast, op biografische elementen teruggaat. Van een zelfde autobiografische inspiratie getuigen de overige thema's die in deze eerste roman aan bod kwamen.

Terugblikkend op zijn eerste roman zei De Wispelaere in een betoog over de zin van een biografie: 'En de geniepige, door de vingers glippende manieren waarop leven en schrijven, werkelijkheid en verbeelding, wereld en literatuur in elkaar overvloeien en elkaar bepalen, vormen, als ik mijn critici mag geloven, sindsdien de welhaast obsessionele thematiek van mijn werk.'[25.]

De daad van de herinnering

Dezelfde thema's, maar uit literair oogpunt beter geslaagd uitgewerkt, worden behandeld in *Mijn levende schaduw.* Op de hoofdpersoon zijn de woorden van toepassing die De Wispelaere voor zichzelf gebruikte, met name dat hij wordt gekenmerkt door 'het verlangen van het individu om te ontsnappen aan de greep van de anderen, van de wereld, én het verlangen van de schrijver om geheel met zijn teksten samen te vallen en erin te verdwijnen.'[26.] De Wispelaere voegde er evenwel aan toe: 'Die beide verlangens komen, als het thema van de onbereikbaarheid en het thema van het naar autonomie neigende schrijven overal in mijn werk voor.' Dit laatste uit zich in de structuur, het fragmentariseren van het 'verhaal', het eerste o.m. in het motief van de werkkamer met boeken en schilderijen, waarin de ware schrijfsituatie van De Wispelaere wordt samengevat. Al zijn volgende boeken zullen vanuit deze situatie geschreven worden, een situatie waarin, mede door het existentiële isolement en de mogelijkheid tot bezinning, typische verhaalstructuren ontstaan: 'de a-chronologische, associatieve herinneringsvertelling.'[27.]

Zowel het ondermijnen van de chronologie als het drijven op de herinnering als creatieve kracht zijn uitingen van een duidelijk problematisch maken van de verhouding tussen werkelijkheid en literatuur. Beide zijn inderdaad van een andere categorie,[28.] en zeker in de daad van de herinnering wordt de beleefde werkelijkheid nog eens verder problematisch gemaakt.

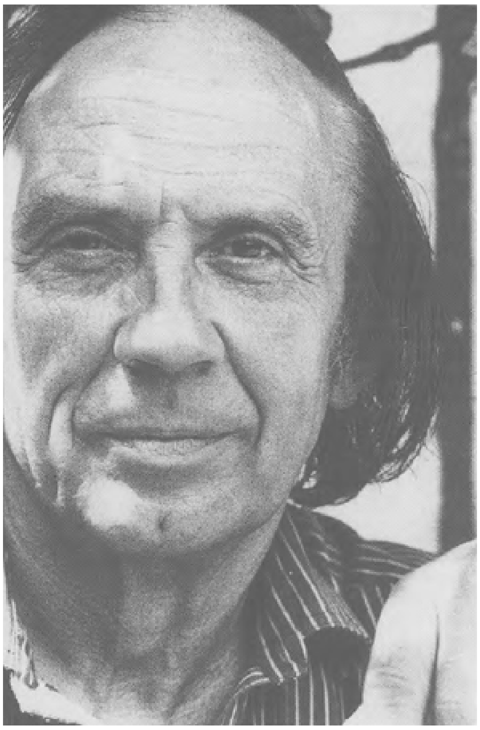
De terugblik op het verleden produceert tijdens het schrijfproces geen exact beeld, maar opnieuw een proces dat in een bepaalde tijd wordt voltrokken en dus daaraan onderhevig is. Müller schrijft over de problematiek van de herinnering: 'Denn es ist klar, dass der Erinnerungshorizont sich von dem Erlebnishorizont sehr wesentlich unterscheidet: das sich erinnernde Ich kan nicht von seinem Vorwissen um das Gewordene abstrahieren, d.h. es kann den offenen Horizont der geschilderten Situation mit ihrer Zukunftsungewissheit nur aus dem geschlossenen Horizont der realisierten Möglichkeiten vergegenwärtigen. Das beinhaltet eine qualitative Veränderung der Lebenstatsachen, die durch die Erinnerung in eine Kausalkette eintreten, während

ihr Erlebnisgehalt in ihrer Unmittelbarkeit und Intensität bestand. Die Erinnerung ist insofern nicht einfach Reproduktion des Gewesenen, sondern wesentlich Herstellung einer Kontinuität, die zum Gegenwärtigen hinführt.'[29.]

Mythe

M*ijn levende schaduw* is niet alleen het verhaal van een bevrijding en een zoektocht naar het authentieke bestaan, het is ook een vormgeving van een mythe: de mythe van het schrijverschap, dat gestalte krijgt in autobiografische teksten. In de schrijverscarrière van De Wispelaere dient deze roman in hetzelfde creatieve proces als de studie over Michel Leiris te worden gesitueerd: 'Literatuur als therapie en mythe.'[30.] De Wispelaere spreekt in verband met Leiris van een 'dialectische autobiografie', een term die hij aan

Michel Butor ontleent, en bedoelt daarmee die literaire vorm 'waarin een mens zich *schrijvend* met zichzelf confronteert, en waarvan de uitkomst in ieder geval nooit een menselijke gestalte maar een taalgestalte is, die naar een mens en mensen verwijst, - naar een mens en mensen die buiten die taalgestalte echter niet bestaan.'[31.]



Paul de Wispelaere (foto: Hans Vermeulen)

Ongeveer in dezelfde zin zal hij naar aanleiding van *Tussen tuin en wereld* zeggen: '... hoezeer en hoe principieel de autobiografische romanschrijver de inhoud van de werkelijkheid ook verhult, vervormt en met fictie overdekt, hij verraadt zich het meest en het onontkoombaarst in zijn schrijftechniek en zijn stijl'[32.], want de stijl 'reveleert (...) bij uitstek de persoonlijkheid van de auteur.'[33.]

Dat De Wispelaere hier spreekt over de autobiografische romanschrijver behoeft niet te verwonderen, want hij zelf meent tot dat type schrijver te behoren.[34.] 'De autobiografische romanschrijver is een romanschrijver voor wie het verlangen naar de roman, secundair maar onafscheidelijk, gepaard gaat met het verlangen naar de zelfbeschrijving. Het schrijven van de roman is voor hem het middel, maar tegelijk ook de voorwaarde, om antwoorden te formuleren op vragen als: "Wie ben ik?", "Waar kom ik vandaan?", "Hoe komt het dat ik ben zoals ik ben?" en dergelijke.'[35.] Dezelfde vragen stelt Christian in *Mijn levende schaduw*, een roman die bij nader inzien een diepe verwantschap met *Tussen tuin en wereld* vertoont. Van beide romans kan worden gezegd dat zij 'niet op een eerlijke, ondubbelzinnige, volledige zelfbeschrijving (zijn) gericht', maar dat neemt niet weg dat de initiële drang tot blootleggen van het eigen bestaan er sterk in aanwezig is. Het is inderdaad opvallend hoezeer De Wispelaere eigenlijk reeds in het vroege werk gepreoccupeerd is met zijn (auto)biografie. Reeds in *Mijn levende schaduw* staat er een uitdrukkelijke verwijzing[36.], en ook in de volgende werken zal het eigen leven een belangrijke rol spelen, hoewel steeds in de complexe context van biechten en verhullen.

Bekennen - verhullen

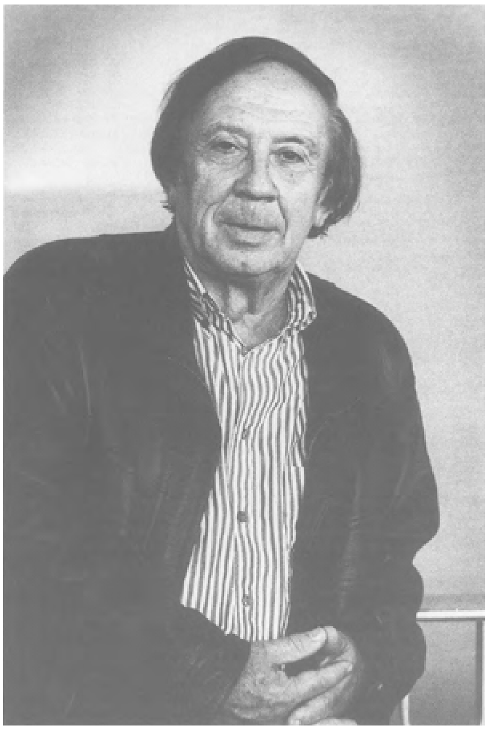
Deze ambivalente situatie van verlangen naar ‘bekentenis’ en aan de andere kant

de neiging tot verhullen, heeft De Wispelaere aanvankelijk trachten op te lossen in enkele proeven van schrijven die de 'espace autobiographique' dichter bij de 'espace romanesque' zouden brengen. Eerst zag het er naar uit dat de strijd in het voordeel van de 'werkelijkheid' zou worden beslecht: dat heeft de Geloofsbrief ('Uit het dagboek van een ik-schrijver') en de dagboekfragmenten opgeleverd. Dan, in *Paul-tegenpaul*, zien we hoe deze visie op het schrijven (het evoceren van de 'werkelijkheid') opnieuw wordt ingebed in een 'roman', maar waar de mythe van *Mijn levende schaduw* volledig uit verdwenen is. Alle 'verhalen', zoals ze nog in *Een eiland worden* en *Mijn levende schaduw* werden genoemd, en die met enige lyrische verbloeming werden voorgesteld, hebben nu een werkelijkheidswaarde gekregen die in het autobiografische pact kan worden geverifieerd en geëvalueerd.

Herscheppen

In de lezing getiteld 'Hoe staat een schrijver tegenover zijn biografie?' heeft De Wispelaere een perfecte illustratie hiervan gegeven. Op een dag vindt hij op zolder het verhaal 'Zilverhart, het opperhoofd der Delawaren', dat hij als twaalfjarig jongetje in de winter van 1940 heeft geschreven. Hij die als auteur dergelijke passages heeft verzonnen in zijn autobiografische romans, staat plotseling oog in oog met de waarheid van zo een verhaal. Zo vaak heeft hij als schrijver feiten verzonnen of veranderd in het evoluerend proces van de 'reconstructie' van de eigen identiteit,[37.] dat hij zelf haast niet kan geloven dat zulke dingen ook echt zijn gebeurd. Prompt wordt ook dit 'verhaal' in de roman in wording opgenomen. Het voorval bewijst dat de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid niet altijd ingewikkeld hoeft te zijn. Of toch? Want hoeveel van zulke 'verhalen' zijn bewust of onbewust in zijn romans binnengeslopen? Waar in het oeuvre hebben ze hun afdruk in de tekst nagelaten? Wanneer zal de waarheid over hen ooit aan het licht komen?

Voor de virtuele biograaf betekent dit ene voorval hoe dan ook dat er nog zulke 'verhalen' zijn, en dat die tussen 'Het verhaal van Bérénice' en het verhaal van de Delawaren liggen, in een vooralsnog onberoerd gebied waar zelfs de schrijver slechts met schroom en gepaste eerbied binnentreedt, want ieder 'verhaal' rust op de broze en kwetsbare basis van het woord dat de gebeurtenissen herschept en ze, herscheppend, ook onherroepelijk verandert. En dan blijft de vraag of en in hoeverre ze wel gezocht en opgedolven moeten worden, want, staat er in *Mijn levende schaduw*, 'Ik wanhoop aan de waarheid van het verhaal dat het leven herschept, zoals dat heet, want dat is slechts een van de formules waarmee de schoolboeken vol staan; het verhaal bezit een andere, eigen waarheid, de blinde en doofstomme waarheid van het geschreven woord op het papier.'[38]



Paul de Wispelaere (foto: Chris van Houts)

Eindnoten:

1. Ingarden (R.), *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer, Tübingen 1965^3.
2. Id., p. 6.
3. Lejeune (Ph.), *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris 1975, p. 24.
4. Zie evenwel Wellek (R.) & Warren (A.), *Theorie der literatuur*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam 1974, p. 112: ‘Een kunstwerk vormt een eenheid op een geheel verschillend niveau, met een geheel andere relatie tot de werkelijkheid dan memoires, een dagboek of een brief.’
5. Vgl. in dit verband Heidegger (M.), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986: ‘Seiendes ist in seinem Sein als “Anwesenheit” gefasst, d.h. es ist mit Rücksicht auf einen bestimmten Zeitmodus, die “Gegenwart”, verstanden.’ De eerste druk van dit werk verscheen in 1927.
6. Vgl. Musarra (U.), *Narcissus en zijn spiegelbeeld. Het moderne ik-verhaal*, Van Gorcum, Assen 1983, p. 65.
7. De Wispelaere (P.), ‘Een lezer voor Robbe-Grillet gevraagd’ in: De Wispelaere (P.), *Met kritisch oog*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage/Rotterdam 1967: ‘... de begrippen *tijd*, als menselijke ervaringsdimensie, en *tempus* als grammaticale of stilistische categorie.’ Hij verwijst in dit verband naar Weinrich (H.), *Tempus - Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1964.
8. Rousset (J.), *Narcisse romancier.* Essai sur la première personne dans le roman, Librairie José Corti, Paris 1973, p. 35.
9. Müller (K.-D.), *Autobiographie und Roman*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1976, p. 67.
10. Lejeune (Ph.), *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 22-23.

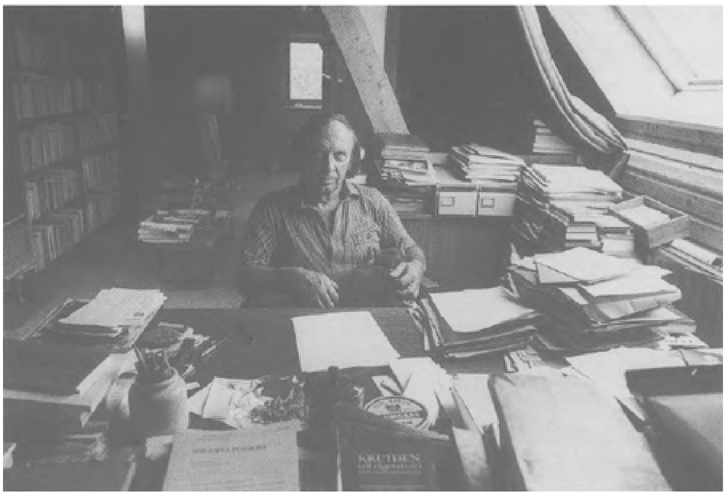
11. Humbeeck (K.) & Wildemeersch (G.), ‘Paul de Wispelaere als criticus en hoogleraar. Een gesprek’ in: De Wispelaere (P.), *Tekst en context*, UIA, Antwerpen 1992, pp. 7-24, pp. 11-12.
12. De Wispelaere (P.), ‘Hoe staat een schrijver tegenover zijn biografie?’ in: De Wispelaere (P.), *Tekst en context*, op. cit., pp. 335-354, p. 351.
13. De Wispelaere (P.), ‘Dagboekfragmenten’ in: *Elf uit Vlaanderen*, De Bezige Bij-Contact, Amsterdam-Antwerpen 1966, pp. 41-58.
14. De Wispelaere (P.), ‘Lezen om te schrijven, schrijven om te leven’ in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 22-23 (1969-1970).
15. Ik gebruik beide termen als duidelijk van elkaar verschillend en verwijs voor een definitie naar Dupuis (M.), *Eenheid en versplintering van het ik*, Heideland-Orbis, Hasselt 1976, p. (8).
16. De Wispelaere (P.), ‘Lea’, in: *De Tafelronde*, jrg. 2, nrs. 5-6 (december 1954), pp. 170-183, p. 170.
17. Lejeune (Ph.), *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 39-40.
18. De Wispelaere (P.), *Mijn levende schaduw*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage/rotterdam 1965, pp. 149-150.
19. Lejeune (Ph.), *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 166-167.
20. Wesselo (J.J.), ‘Het eiland van Paul de Wispelaere’ in: *Vlaamse wegen. Het vernieuwende proza in Vlaanderen tussen 1960 & 1980*, Manteau, Antwerpen 1983, pp. 57-76, pp. 62-63.
21. Weverbergh en De Wispelaere (P.), ‘Vraag en antwoord’ in: *Yang 76-77*, oktober 1977, pp. 29-42, p. 34.
22. Lejeune (Ph.), *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.
23. Id., p. 27.
24. De Wispelaere (P.), ‘Hoe staat een schrijver tegenover zijn biografie?’, op. cit., p. 336.
25. Id., p. 340.
26. De Wispelaere (P.), ‘*Tussen tuin en wereld* als autobiografische roman’ in: *Tekst en context*, op. cit., pp. 273-296, p. 288.
27. Hamburger (K.), *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Hamburg 1957, p. 6.
28. Müller (K.-D.), *Autobiographie und Roman*, op. cit., p. 71.
29. De Wispelaere (P.), ‘Literatuur als therapie en mythe’ in: *De onbekende twintigste eeuw. List en literatuur*, Nijgh & Van Ditmar, s.l., s.d. (1965), pp. 91-122.
30. Id., p. 98.
31. De Wispelaere (P.), ‘*Tussen tuin en wereld* als autobiografische roman’, op. cit., p. 280.
32. Id., p. 292.
33. Id., p. 278.
34. Id., pp. 278-279.
35. De Wispelaere (P.), *Mijn levende schaduw*, op. cit., p. 30.
36. Vgl. in dit verband Eakin (P.J.), *Fictions in Autobiography.* Studies in the Art of Self-Invention, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1985, p. 226.
37. De Wispelaere (P.), *Mijn levende schaduw*, op. cit., p. 60.

Pierre H. Dubois

Hinkelen op liefde en haat

Over Paul de Wispelaere als essayist

Wie over het essayistische werk van Paul de Wispelaere wil schrijven, ziet zich voor dezelfde dichotomie geplaatst als de auteur in kwestie: er bestaat geen duidelijke scheidslijn tussen kritisch-essayistisch en creatief werk, tussen beschouwing en roman, tussen reflexie en creativiteit. De twee lopen dooreen en tot op zekere hoogte doen ze dat bewust. Het duidelijkst merkbaar is dat uiteraard in zijn romans die sterk autobiografisch zijn en niets gemeen hebben met de traditionele roman waarin de auteur optreedt, naar het woord van Julien Green (die daar een voorstander van is), als 'Dieu le Père'. (Overigens is juist Julien Green er een goed voorbeeld van dat de geïnspireerde romanschrijver weliswaar de overtuiging hebben kan als God de Vader over zijn personages te heersen, maar zichzelf als auteur minder in zijn macht heeft dan hij denkt.)



Paul de Wispelaere in zijn werkkamer in Moerhuize, 1989
(foto: Hans Vermeulen)

Dit laatste geldt uiteraard voor ieder auteur. Het verschil is gelegen in het bewustzijn. Wat dit aangaat, is Paul de Wispelaere een van de meest zelfbewuste auteurs van zijn generatie. Ik moet dit toelichten omdat ik daarmee niet bedoel dat zijn romans het produkt zijn van een bewuste structuur, maar dat hij zich gedurende het schrijven ervan voortdurend bewust is van het feit dat de creativiteit een fundamentele factor is in het schrijfproces.

Insider

De primaire drijfveer van de literatuur is de behoefte aan expressie, maar er is nauwelijks een auteur denkbaar die niet vroeg of laat ontdekt dat deze behoefte geen betekenis heeft zonder het besef dat een literaire tekst een andere is dan een niet-literaire en dat de werkelijkheid in een literaire tekst niet samenvalt met een buiten-literaire werkelijkheid. Met andere woorden: literatuur is niet de rechtstreekse transcriptie van wat iemand denkt of voelt of wil uitdrukken. De autobiografische werkelijkheid is alleen een motief van literaire interpretatie.

Dat bewustzijn is bij De Wispelaere zo sterk geworden - en eigenlijk vanaf het begin zo sterk geweest - dat het verschil tussen essayistisch en creatief schrijven bij hem niet meer dan een onderscheid is, geen scheiding, en dat men zijn werk hoogstens kan indelen in genre's die in elkaar overgaan en die vooral herkenbaar zijn aan het onderwerp: het werk van anderen of zijn eigen bestaan.

> ***‘Zijn beschouwingen en kritieken zijn die van een “insider”, van iemand die weet waarom men schrijft, met welke problemen niet in de eerste plaats de lezer maar de schrijver te maken heeft.’***

Wat de essayistiek van De Wispelaere belangrijk maakt, is het feit dat zijn literatuurbeschouwingen niet afkomstig zijn van een ‘buitenstaander’, niet van een literatuur-historicus of een literatuurwetenschapper, die zich natuurlijk wel interesseert voor de letteren, maar voor wie auteurs au fond producenten zijn van literair werk, romans, gedichten, kortom historisch-biologische figuren. Zijn beschouwingen en kritieken zijn die van een ‘insider’, van iemand die weet waarom men schrijft, met welke problemen niet in de eerste plaats de lezer maar de schrijver te maken heeft; iemand die leest met de wetenschap van de schrijver.

Groei

Dat is niet de voornaamste reden van zijn belang. Er zijn altijd schrijvers geweest die zich met literatuurbeschouwing inlieten en die literaire kritiek bedreven; ik vermoed zelfs dat er vroeger meer waren dan tegenwoordig, al was het maar omdat de kritische werkzaamheid in een land, waar de literatuur als bestaansmogelijkheid niet veel voorstelde, een van de weinige perspectieven bood. Die situatie is veranderd door de extensieve groei van de boekproduktie en van de literatuur in bredere zin als economische factor, begeleid door de explosie van de media-cultuur.

Maar er is aanzienlijk méér veranderd. Het aantal studenten aan de literaire faculteiten is de laatste decennia spectaculair toegenomen en al hebben velen zich gericht op de bestudering van sociologische aspecten van literatuur en boek, menigeen is ook geboeid geraakt door de vlucht die de bestudering van het literaire werk als zodanig sinds een halve eeuw heeft genomen. Voornamelijk waren dat theoretische benaderingen, parallel lopend aan vernieuwingen in de romanliteratuur en de ontdekking (in feite is het juister te spreken van bewustwording) van aspecten van het li-

teraire werk die tot dan toe onopgemerkt waren gebleven of in het traditionele raamwerk van het universitaire onderwijs in de literatuur-historie en de filologie alleen maar marginale aandacht kregen.

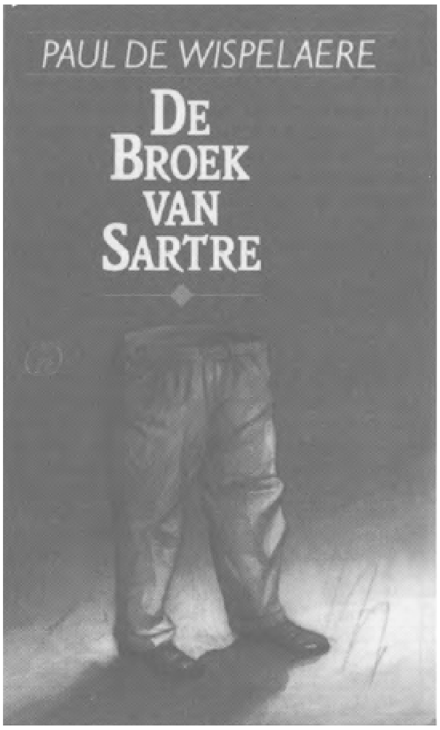
Het ontstaan van de ‘roman nouveau’ opende de weg voor de ‘nouvelle critique’, die weer ondersteund werd door een ‘nouvelle philosophie’, om het maar in het Frans te zeggen, aangezien Frankrijk op dit gebied nu eenmaal toonaangevend was.

Deze ontwikkelingen speelden zich af binnen een beperkte kring van schrijvers die erbij betrokken waren en soms mzet werden. Maar de theoretische en dikwijls controversiële opvattingen kwamen in hoofdzaak aan bod in het universitaire circuit en in literaire tijdschriften die vaak door universitairen werden opgericht en grotendeels gevuld met theoretische essays, structuur-analyses en experimenteel proza.

Ambivalent

Paul de Wispelaere was een van de weinige schrijvers met belangstelling voor literatuurwetenschap en met inzicht in de mogelijkheden die de nieuwe benaderingen boden. Zijn kennis en belezenheid stelden hem in staat enerzijds met deze materie op een deskundige manier om te gaan, anderszijds dwong zijn aanleg hem in die omgang de invalshoek te kiezen van het schrijverschap, en dus afstand te bewaren. Dat is, als men wil, een ambivalente positie, die vanuit het universitaire milieu soms wat brommerig en wantrouwend werd geobserveerd, maar die hem niettemin juist van bijzonder belang maakt en aan zijn kritisch en essayistisch werk een aparte waarde verleent. Louter *for science sake* heeft De Wispelaere bij mijn weten dan ook niet veel geschreven, al moet ik bekennen niet alles te hebben nagegaan dat vermeld wordt in de vele honderden nummers tellende bibliografie van zijn kritisch werk in *Tekst en context*, het boek dat bij zijn afscheid als hoogleraar in 1992 verscheen. Men mag, geloof ik, wel zeggen dat alles wat uit zijn pen vloeide, deel uitmaakt van zijn literair werk.

Vanaf het begin heeft bij hem de behoefte bestaan niet alleen uitdrukking te geven aan de wijze waarop hij de wereld onderging, maar tegelijkertijd aan een verantwoording daarvan vanuit de verst achterhaalbare motieven. Zo benadert hij literatuur, zowel die van zichzelf als die van anderen. Zo benadert hij, nauwkeuriger gezegd, het leven met de middelen van de literatuur die de zijne zijn.



In een ‘woord vooraf’ bij zijn essaybundel *De broek van Sartre* (1987) schrijft hij: ‘Door het inzicht dat het waargenomene een *creatie* van de waarnemer is, vervaagt de grens tussen werkelijkheid en verbeelding in dit genre evenzeer als de geschiedschrijving zelf. Zowel

de visie op de wereld als die op het eigen ik staat daarom in het teken van de dialectiek, de ambivalentie en de paradox.' En verder: 'Het literaire essay, links en rechts begrensd door de literatuurwetenschap en de welbewust subjectieve ontboezeming, kent per slot van rekening geen spijkerharde regels, geen wetten van Meden en Perzen.'

Het 'genre' dat De Wispelaere hier bedoelt, wordt gevormd door schrifturen die betrekking hebben op een 'relaas van de algemene en persoonlijke geschiedenis' en dat genre is ook bij uitstek het zijne: het globale leven dus, zoals het subjectief wordt ervaren en objectief waargenomen, waarbij in de term 'objectief' volgens zijn eigen inzicht de ambivalentie is inbegrepen. Dit geldt ook voor het literaire essay dat hij schrijft en dat hem en zijn visie op de wereld met al die hoedanigheden evenzeer in beeld brengt als de schrijvers die hij bespreekt en hun visie. Ofschoon dat vanaf het begin van zijn schrijverschap zo is geweest, heeft het natuurlijk niet vanaf de aanvang die hoge graad van bewustheid gekend die hem later kenmerkt en die met de rijping van het schrijverschap is gegroeid. Zelfkennis is een geleidelijke ontdekking die uit de spiegeling ontstaat van het ik in de anderen en in de bestudering en herkenning van hun waarheid en werkelijkheid.

> ***'Zelfkennis is een geleidelijke ontdekking die uit de spiegeling ontstaat van het ik in de anderen en in de bestudering en herkenning van hun waarheid en werkelijkheid.'***

Perzisch tapijt

Het belangrijke kritische en essayistische werk van De Wispelaere begint omstreeks 1960. Zijn kronieken in De Vlaamse Gids, zijn beschouwingen in het mede door hem opgerichte tijdschrift Diagram voor progressieve literatuur, brachten hem als vanzelf tot zijn eerste verzameling essays, *Het Perzische tapijt* (1966), dat een aantal opstellen over Vlaamse en Nederlandse auteurs bevat, maar tegelijkertijd een uiteenzetting van zijn kritische beginselen. Hij heeft dat in later werk wel meer gedaan, maar dat komt dan neer op een steeds verder nuanceren en vooral een expliciteren van de onontwarbare verwikkeldheid van het literaire feit. In dit eerste essay-boek staat dat echter al in essentie geformuleerd. De titel van het boek is een verwijzing naar een uitspraak van Martinus Nijhoff, die daarmee wilde aangeven dat het kunstwerk, onafhankelijk van de maker, op zichzelf, als een nieuw en ongebonden organisme bestaat, - zoals een Perzisch tapijtje. In feite was dat een anti-Forum standpunt door Nijhoff zelf verwoord, toen hij in zijn *Gedachten op Dinsdag* verklaarde het literaire werk te beschouwen 'als een object, als een in zichzelf besloten en aan innerlijke wetten gehoorzamende structuur, losgeraakt van de maker'.

Nu de term 'anti-Forum' gevallen is, moet even terzijde worden opgemerkt dat De Wispelaere zich had beziggehouden met een onderzoek naar Dirk Coster en diens tijdschrift De Stem, een onderwerp waarop hij - maar pas veel later - zou promoveren. Bij hem is er echter niet sprake van een polemische maar van een dialectische houding. De literatuur als uitdrukking van de mens in de zin waarin Forum het essentieel zag

noemde hij ‘de theorie van de statische identiteit’, omdat in dat perspectief de mens gelijk is aan zichzelf en de schrijver gelijk aan die mens. Daar stelde

Paul de Wispelaere in zijn werkkamer in Moerhuize, 1989
(foto: Hans Vermeulen)

hij ‘de theorie van de problematische relatie’ tegenover, waarin de verhouding tussen mens en schrijver raadselachtig en ondoorzichtig is, niet minder dan de verhouding tussen die twee en het kunstwerk. Voor de eerste is het literaire werk een functie, voor de tweede het schrijverschap.

Dat is geen herhaling van het oude conflict tussen ‘vorm’ en ‘vent’, of tussen ‘vorm’ en ‘inhoud’, zoals dat in het begin van de dertiger jaren opgeld heeft gedaan. Dat conflict was overigens tweeledig. De persoonlijkheidsopvatting van Forum die, om duidelijk te zijn, iemand als Du Perron stelde tegenover iemand als Dirk Coster, werd minder duidelijk als het over dichters ging. Dichters als Bloem, Marsman en Engelman hadden sympathie voor Forum en ondervonden die ook zelf, terwijl ze het ‘literatuur-theoretisch’ niet met de opvattingen of niet met alle opvattingen van Forum eens waren. Bloems aanval op Just Havelaar, al in 1929, was, mutatis mutandis, nauwelijks minder fel dan die van Du Perron op Coster.

Voor De Wispelaere - en het is stellig niet alleen toeval dat een van zijn eerste publikaties een monografie was over Marsman - is die antinomie tussen ‘vorm’ en ‘inhoud’ een schijnprobleem. Daarin was hij allicht de eerste noch de enige. Maar in de context van de Nederlandse literaire situatie werd de werkelijkheid daarachter niet in de discussies betrokken op de wijze waarop de moderne ontwikkelingen van literatuur en filosofie dat mogelijk maakten. Zijn essays dragen daaraan bij vanuit het perspectief van de auteur; zijn onderzoek is derhalve primair een zelfonderzoek.

Dubbelzinnigheid

Draagt de titel H*Het Perzische tapijt* een programmatisch karakter, dan betekent dat dus niet dat De Wispelaere uitgaat van de opvatting dat het literaire werk een louter ‘object’ is, los van de maker. Voor hem is de criticus een schrijver, dat wil zeggen dat er bij hem sprake is van ‘een zekere vorm van scheppingsproces’. Hij probeert tot een verhelderend beeld te komen van de werkelijkheid van schrijven en elementair daarbij is dat er geen identiteit bestaat tussen de denkende en voelende, en de schrijvende mens: de eerste is per definitie altijd aanwezig, de tweede wordt geboren tijdens het schrijven en door het schrijven en als schrijven bestaat hij pas op grond van het voltooide produkt.

Men zou tot een zekere tegenstrijdigheid kunnen concluderen uit het dubbele feit dat het literaire produkt - roman, gedicht, essay - pas ontstaat in de schrijfdaad en derhalve niet loutere, directe expressie is van de mens die de schrijver is; én dat het op een bijzondere wijze ontstaat uit de ongevormde menselijke materie die in hém - en niet in een ander - aanwezig is. Het blijven immers *zijn* ervaringen die de grondstof vormen van het creatieve proces, een ‘creatio ex nihilo’ bestaat niet. De dubbelzinnigheid blijft: de schrijversfunctie staat niet los van de menselijke, maar kan er evenmin mee worden geïdentificeerd. En liever dan van een tegenstrijdigheid te spreken kan men het met De Wispelaere aanduiden als ‘een problematische relatie’, raadselachtig en ondoorzichtig.

Een van de belangrijkste stukken in *Het Perzische tapijt* is dan ook dat over Kees Fens, waarin de winst wordt gewaardeerd die is gemaakt dank zij de toepassing van kritische beginselen en methoden, zoals het tijdschrift Merlyn die propageerde, maar

waarvan het dogmatisch karakter wordt afgewezen. Tegenover Fens verdedigt De Wispelaere de creatieve criticus die zijn gezag niet ontleent aan goed lezen (wat in principe elk lezer doen kan) maar aan goed schrijven; op zijn geschreven kritiek, niet op zijn lees-capaciteit, berust zijn eventueel gezag. Daarin openbaart zich de persoonlijkheid van de criticus die niet in een zogenaamde ‘objectiviteit’ dient te verdwijnen:

> Lezen is immers geen mathematische bezigheid en schrijven nog veel minder. Lezen is [...] reageren met een ondeelbare eenheid van borend verstand en bloed, van intelligentie, intuïtie, gevoel en zenuwen, met die gehele bio-psychische constellatie waardoor mijn persoonlijkheid zich onderscheidt van alle andere en alle andere zich onderscheiden van de mijne.

> En de daarop volgende 'schrijfsituatie' is zeker niet minder subjectief bepaald [...] Uit de moeilijk (of onmogelijk) te achterhalen wisselwerking tussen beide activiteiten moet het persoonlijk accent van de criticus zich duidelijk kunnen openbaren.

Heterogeen amalgaam

Het kost geen moeite de lijn die van het beschouwende werk van De Wispelaere naar het scheppende gaat, in zijn essayistiek te volgen en te constateren hoe zij zich geleidelijk sterker verstrengelen. *Met kritisch oog* (1967) is een bundel waarvan het eigenlijke thema (al staan er opstellen over andere onderwerpen in) de moderne roman is. Het is duidelijk dat hij hier, ook polemisch, zijn eigen territorium heeft en niet voor niets treft men er onder meer een essay in aan waarin hij de oorspronkelijkheid van zijn roman *Mijn levende schaduw* met kracht verdedigt.

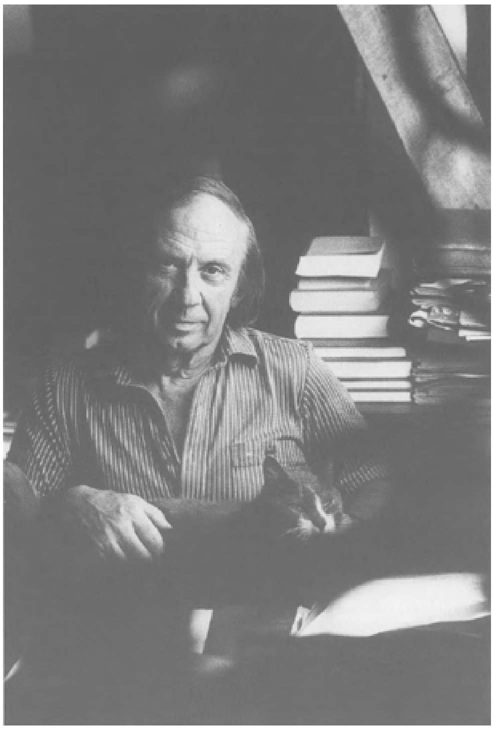
Van belang in *Met kritisch oog* is vooral het voortdurende pleidooi voor een schrijfopvatting die hij het duidelijkst formuleert in een essay over 'de roman van de werkelijkheid en werkelijkheid van de roman', waarin hij zegt: 'De tekst ontstaat niet vanuit een volheid die leegloopt, maar vanuit een leegte die gevuld wordt'. Men kan inderdaad vaststellen dat het 'wat' van een werk door veel schrijvers gedroomd wordt als 'niets': zij zouden een boek willen schrijven over 'niets'. Dat komt er op neer dat het 'hoe' de waarde van het schrijverschap bepaalt en in laatste instantie dat het 'hoe' samenvalt met het 'wat' en dat de schrijver niet 'uit de volheid des levens', maar toch 'ex nihilo' creëert. Dat is niet het geval, maar De Wispelaere wijst op een belangrijk aspect van de moderne literatuur, die van Gide, Proust, Valéry, Pirandello, Unamuno, Benn, Butor, Gombrowicz, Frisch, namelijk 'de problematische en paradoxale behandeling van het bewustzijn, die leidt naar een ontkenning en weigering van het ik en van de traditioneel en conventioneel gegeven werkelijkheid'.

Dat hij daar een gescherpte blik voor heeft, stelde hem o.m. in staat zijn voortreffelijke en diepgaande beschouwingen te schrijven over en analyses te geven van het werk van Louis-Paul Boon in *Louis-Paul Boon, tedere anarchist* (1976), in *De broek van Sartre* (1987) en elders in tijdschriften. Vanaf die tijd (1977) begint hij ook steeds minder kritieken te schrijven en krijgt het essayistische werk meer en meer karakteristieken van het creatieve en het autobiografische in ruimste zin.

> ***'Men kan inderdaad vaststellen dat het "wat" van een werk door veel schrijvers gedroomd wordt als "niets": zij zouden een boek willen schrijven over "niets".'***

Dat zette sterk in met zijn boek *Paul-Tegenpaul* (1970), waarin de niet mis te verstane titel, pool-tegenpool, het heterogeen amalgaam rechtvaardigt van notities bij lectuur, zelfbespiegelingen, herinneringen, essayistische stukken en dagboekbladzijden. Het boeiende van dit boek ligt in de verschillende lagen: het essayistische, reflexieve, de journaalachtige notities en ten slotte het autobiografische met daarin de latente aanwezigheid van het seksuele, de gefascineerdheid door het erotische. Deze derde

laag - dat hoeft geen betoog - is in feite natuurlijk de eerste, de werkelijke ondergrond, de bodem waaruit de rest ontspringt.



Paul de Wispelaere in zijn werkkamer in Moerhuize, 1989
(foto: Hans Vermeulen)

Hinkelen

Er is wel eens op gewezen dat De Wispelaere steeds probeert te ontkomen aan 'een definitieve keuze tussen literatuur en leven, mythe en rationaliteit, stilstand en vooruitgang, natuur en cultuur', en dat dezelfde ambivalentie ook bespeurbaar is in zijn houding tegenover de moderne roman; hij erkent het belang van vormexperimenten, maar gaat daarin nooit zover dat die de toegankelijkheid van zijn werk verhinderen, merkt Cyriel Offermans terecht op.

Dat is juist, maar het klinkt enigszins als een kritiek, terwijl het naar mijn mening niet meer kan zijn dan een omschrijving van de eigenaardigheid, de eigen geaardheid, van zijn werk. Men vindt die samengevat in een paar bladzijden van *Paul-Tegenpaul* (de bladzijden 69-71), met name waar hij schrijft:

> ***'Snerpende scherpte en harde rechtlijnigheid bewonder en verfoei ik tegelijkertijd, ik zoek naar rondingen en schakeringen die ik anderzijds weer wantrouw.'***

> Enerzijds, anderzijds: aan deze dialektiek van denken ontkom ik niet omdat ik niet aan mezelf ontkom. Wie mij daarin wil aanvallen, mag en moet dat doen, hij heeft zelfs de plicht op deze plek te kwetsen omdat hij precies daar mijn wezenheid kan raken. [...] Snerpende scherpte en harde rechtlijnigheid bewonder en verfoei ik tegelijkertijd, ik zoek naar rondingen en schakeringen die ik anderzijds weer wantrouw, soms cultiveer ik impressionistische wazigheid vanuit een diepe behoefte aan genadeloos licht. Hinken, op twee gedachten of gevoelens hinken, hinkelen is kinderspel. Hinkelen op liefde en haat, op bewondering en afkeer, niet de sneer van de rancune, niet de pommadelach van de weekheid: veel liever de glimlach van het ambivalente weten, waarin verzoeningsgezindheid en wreedheid elkaar raken met een Proustiaanse toets. [...]

Zo gaat het nog een aantal regels door en het is evident dat de schrijver geen keuze kán maken tussen literatuur en leven, dat hij het niet kán willen en dat hij het heel bewust ook niet wil.

> 'Literatuur als zelfexpressie en literatuur als taalcreatie: ik zie ze beide, uiteindelijk boeit het probleem van de raakpunten en de overgangen mij persoonlijk meer dan de zuivere verwezenlijkingen ervan,' bekent hij in dezelfde bladzijden waaruit ik citeerde. Dat is niet alleen een credo dat zijn werk inpast in die grote sector van de moderne literatuur, waarin de prometheïsche worstelingen om de authenticiteit van het ik, het leven en het woord op zichzelf en in hun onderlinge samenhang, de plaats van het 'voltooide' hebben ingenomen. Het is ook de verklaring waarom bij De Wispelaere het essay creatief en het onderscheid tussen 'het essayistische' en 'het creatieve' futiel en in wezen onbestaande is.

Hans Neervoort
Een beheerste romanticus

Hoewel ik iedere zaterdag Het Vaderland kocht in de kiosk op het pleintje, heb ik die onvolprezen krant niet van de ondergang kunnen redden. Dat was jammer, want in Het Vaderland schreven onder anderen Margaretha Ferguson en Paul de Wispelaere over literatuur.

Op 29 september en 4 oktober 1969 schreef Paul de Wispelaere een tweedelig artikel in die krant over *Orchis Militaris* van Ivo Middels. Een onbekende wereld werd zomaar ontsloten in Het Vaderland, op zaterdag: het moderne proza, het andere proza. Helemaal onbekend was mij dat proza niet, want ik had al geproefd van *Verhalen uit Journal brut*, maar dat had bitter gesmaakt als mijn eerste glas pils. Paul de Wispelaere liet me op twee achtereenvolgende zaterdagen zien hoe ik die boeken moest savoureren. Het luidde een Ivo Michielsrage bij mij in, die overigens - als alle rages - even plotseling weer voorbij was. Er is zoveel literatuur.

Dit alles kwam in volle hevigheid weer boven toen ik *Paul-Tegenpaul* op p. 47 de zinsnede ‘In 1912 en 1913 hebben schrijvers als Cendrars en Apollinaire in prozagedichten simultaneïstische vluchten door tijd en ruimte uitgebeeld,’ tegenkwam. Die zin, die kwam me bekend voor. Het Vaderland. Inderdaad, woordelijk. Sommige zinnen blijven kennelijk in je geheugen liggen rijpen, al moet ik er toen - eerlijk gezegd - niet veel van begrepen hebben.

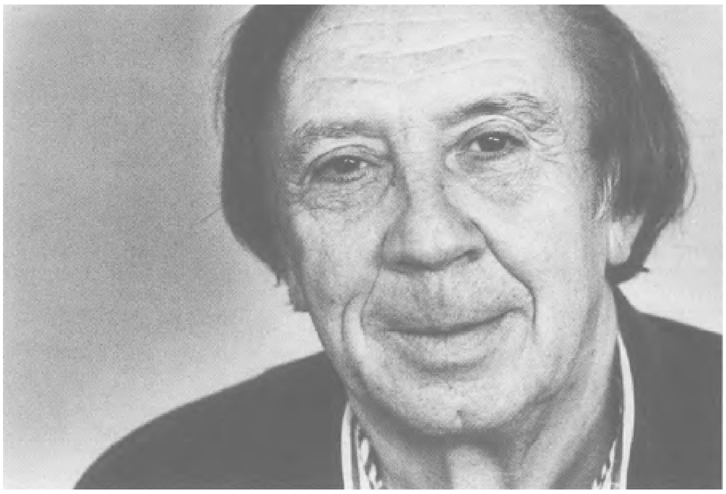
Toen, in die net-aan herfst van 1969, had ik echter geen weet van de fictie die Paul de Wispelaere al op zijn naam had staan, laat staan dat ik wist dat zinnen uit het artikel het jaar daarop in zijn *Paul-Tegenpaul* zouden verschijnen. Om maar te zwijgen van de theoretische grondslagen waarop die interne ontleningen of citaten berustten: voor Paul de Wispelaere bestaat er geen rangorde in en zelfs geen scheiding tussen de verschillende genres die hij beoefent, tussen zijn fictionele en zijn essayistische werk. Lezen en schrijven zijn geen gescheiden bezigheden. Met instemming haalt hij dan ook de uitspraak

> Lire, écrire: d'un désir à l'autre va toute littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n'ont lu gue pour écrire?

> ***‘Voor Paul de Wispelaere bestaat er geen rangorde in en zelfs geen scheiding tussen de verschillende genres die hij beoefent, tussen zijn fictionele en zijn essayistische werk. Lezen en schrijven zijn geen gescheiden bezigheden.’***

van Roland Barthes aan als motto voor zijn *Paul-Tegenpaul*, een boek dat een belangrijke schakel vormt in de ontwikkeling van de

schrijver, juist in dit opzicht: de integratie van schrijven en lezen, en in wijder verband tussen literatuur en leven. Die integratie is zelfs een van de meest opvallende kenmerken van zijn schrijverschap. Er zijn weinig schrijvers in het Nederlandse taalgebied bij wie leven en literatuur zo'n hechte eenheid vormen.



Paul de Wispelaere (foto: Chris von Houts)

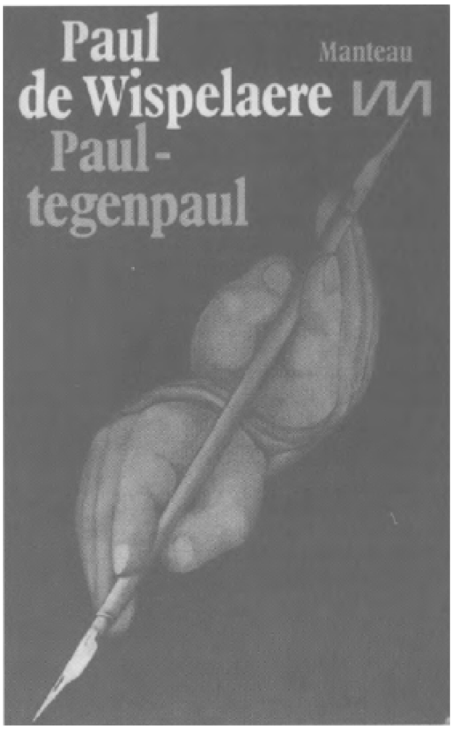
Gekweld auteur

Nochtans is daar aan het begin van zijn carrière nog niet zoveel van te merken. Zijn debuutroman *Een eiland worden* (1963) - de verhalen en essays in tijdschriften die aan dit debuut voorafgingen, laat ik gemakshalve buiten beschouwing: ze veranderen nauwelijks iets aan het beeld van die ontwikkeling - is een roman die wat betreft sfeer doet denken aan *L'étranger* van Camus, Camperts *Het leven is verrukkulluk* en André Brinks *Lobola voor het leven.* Kortom, het existentialisme is niet geheel ongemerkt aan hem voorbijgegaan.

Een eiland worden is een roman met een duidelijk autobiografische achtergrond. In *Het verkoolde alfabet* (1992) haalt De Wispelaere met instemming Andreas Burniers drie categorieën schrijvers aan: de objectiverende, klassieke vertellers, de gekwelde introspectieve auteurs van het autobiografisch-romantische type en de geëngageerde auteurs die een boodschap willen verkondigen. Het zal duidelijk zijn dat De Wispelaere zichzelf rekent tot het tweede type. Daarin heeft hij gelijk. In *Het verkoolde alfabet* kijkt hij terug op zijn eigen oeuvre, maar het boek is tegelijk een integrerend deel van dat oeuvre, een paradox die herhaaldelijk in zijn werk terug te vinden is. De Wispelaeres werk geeft een duidelijke maar gecompliceerde ontwikkeling te zien. Enerzijds beweegt zijn werk zich min of meer

stapsgewijs in de richting van het autobiografische. Dat betekent dat de schijn van fictie langzaamaan losgelaten wordt. Dat is niet in de eerste plaats een negatieve ontwikkeling, want het houdt tevens in dat zijn werk van overbodige fictionele elementen wordt ontdaan.

In zekere zin is de ontwikkeling van De Wispelaere omgekeerd evenredig aan die van Piet Mondriaan. Bij beiden is sprake van een zuiveringspoces. Mondriaan schrapt gaandeweg zijn loopbaan zoveel mogelijk het persoonlijke uit zijn doeken. De Wispelaere gaat stap voor stap in de richting van het persoonlijke, al het niet-persoonlijke wordt geschrapt. Ontfictionalisering zou men het kunnen noemen. Dit lijkt een totaal tegengestelde ontwikkeling, maar de tegenstelling lijkt scherper dan ze is. Bij beiden gaat het immers om het universele achter het persoonlijke:



> Wie op die manier zichzelf bekijkt, raakt aan de hele wereld, leert de hele wereld kijken en glimlachen. Wat een humanisme!
> (*Paul-Tegenpaul*, p. 33)

Beiden ook gaan uit van de eisen die het kunstwerk stelt, ze zijn op zoek naar de ideale vorm. De provocerend autobiografische indruk die de romans van De Wispelaere maken, moeten op een gegeven ogenblik wel uitmonden in de zuivere autobiografie.

In het genoemde *Een eiland worden* is het autobiografische nog enigszins verhuld door de fictionele entourage: de hoofdpersoon, Philip Eiland, is advocaat, het gezin waaruit hij afkomstig is vertoont weinig overeenkomsten met het gezin zoals we dat kennen uit De Wispelaeres latere (autobiografische) werk. Het autobiografische zit hem meer in het karakter van de hoofdpersoon, ‘het gekwelde’, zijn worsteling met Het Leven en de plaats van de literatuur daarin, want Philip Eiland is ook schrijver, vooral schrijver.

Tussenbalans

Dat is de hoofdpersoon van *Mijn levende schaduw* (1965) ook en dat zijn alle hoofdpersonen in De Wispelaeres werk. Was Philip Eiland echter nog een masker, de Christianfiguur uit *Mijn levende schaduw* is slechts een ragfijne, doorzichtige sluier die de schrijver Paul de Wispelaere moet verhullen. De doorzichtigheid wordt veroorzaakt door de afwezigheid van een fictionele enscenering, van een duidelijk plot. De titel voegt daar nog een scheutje Glassex aan toe. Het verhaal is het schrijfprodukt van een ik-figuur die tracht het schrijven in zijn leven te integreren, een thematiek die in het verlengde ligt van die van *Een eiland worden.* Het gro-

te verschil is dat *Mijn levende schaduw* de problematiek veel directer aan de orde stelt.

De manier waarop De Wispelaere die problematiek in dit boek verkent, is een procédé dat hij daarna met veel succes in al zijn boeken toepast, of ze nu onder de vlag van autobiografisch geschrift of onder die van roman varen. In dat opzicht sluit *Mijn levende schaduw* veel nauwer aan bij *Paul-Tegenpaul* (1970) dan bij *Een eiland worden*, temeer daar de problematiek van literatuur en leven ook in zijn latere werk een overheersende rol zal blijven spelen. *Paul-Tegenpaul* fungeert min of meer als tussenbalans. Het ontbreken van de aanduiding 'roman' geeft al min of meer het verschil aan met zijn andere werken. Het is een mengeling van notities, essaytjes, observaties, overdenkingen, dagboekfragmenten, maar dat is niet het verschil met zijn andere werk. Dat is veeleer de grotere nadruk die Wispelaere legt op de literatuur, waardoor het boek een veel essayistischer karakter heeft. Tastenderwijs, met instemming andere schrijvers aanhalend, probeert De Wispelaere zijn ideeën in een autobiografisch getint geschrift vorm te geven. De openingszin maakt meteen duidelijk wat de lezer te wachten staat:

> Opeens besef ik dat ik sinds vele jaren haast nooit meer een boek lees zonder de bedoeling of de noodzaak erover te schrijven.

Onverhuld probeert hij zijn literaire uitgangspunten, zijn visie op de verhouding tussen literatuur en leven, in het keurslijf van woorden te dwingen. Deze bespiegelingen worden afgewisseld met observaties, autobiografische notities en anekdotes. In dit boek valt de beslissing zich in zijn literaire werk met zichzelf bezig te houden, (wat hij overigens al lang deed):

> Na het eten neemt hij het koele besluit in de toekomst zichzelf gade te slaan, even geboeid maar emotioneel onbewogen als gold het een vreemdeling die op bezoek is (...).
> (*Paul-Tegenpaul*, p. 32)

> ***'Wil je geloofwaardig zijn dan zul je dat verleden moeten onderzoeken en vastleggen, want - en dat is misschien wel De Wispelaeres meest fundamentele literaire adagium - pas al schrijvenderwijs begin je te bestaan.'***

Met name ontdekt hij al schrijvend de rol van tiet persoonlijke verleden. Het verleden bepaalt wie je bent. Wil je geloofwaardig zijn - vooral tegenover jezelf - dan zul je dat verleden moeten onderzoeken en vastleggen, want - en dat is misschien wel De Wispelaeres meest fundamentele literaire adagium - pas al schrijvenderwijs begin je te bestaan. Schrijden is leven, de dood in de luren leggen. Het tieden vastleggen, beschrijven, vasthouden en dooral het verleden schrijvend in verband drengen met het nu, dat is de inhoud van De Wispelaeres werk:

> Ik zeg haar dat heimwee in praktisch opzicht geen zin heeft, maar niettemin bestaat. Dat het de diepe, vruchtbare grond

> van mijn wezen is. De vreemde verlokkende glans van een wereld die is ondergegaan en juist daardoor het verlangen in leven houdt. Wat verdwenen is, roept om te worden teruggevonden.
> (*Het verkoolde alfabet*, p. 71)

Het resultaat: herinneringen, waarnemingen en gedachten in een schijnbaar ordeloze warreling, zo verwarrend en weinig rechtlijnig als het leven zelf.

De briefvorm

Vanaf *Paul-Tegenpaul* zal deze warreling de vorm zijn waarin De Wispelaere zich uit. Het liefdesleven van het moment wordt afgezet tegen dat met een vorige geliefde, want De Wispelaere is een liefhebber. De woning en de tuin worden verheerlijkt naast de paradijselijke jeugd, uit welke episode altijd wel een foto voorhanden is die als aanleiding kan dienen voor een herinnering. Venijnig commentaar op toestanden en gebeurtenissen wordt geleverd, gal wordt gespuwd.

Paul de Wispelaere in de tuin in Moerhuize, 1983
(foto: Hans Vermeulen)

Alleen de setting is in de verschillende boeken anders. Zo kiest hij voor zijn op *Paul-Tegenpaul* volgende boek, *Een dag op het eiland* (1976, 2e herziene druk 1989) de briefvorm. De novelle is één lange brief aan Krista, een jonge interviewster die hij tijdens het min of meer mislukte vraaggesprek op een vlugge vrijpartij op het karpet trakteerde. De brief is de inlossing van een belofte haar te schrijven hoe hij zijn dagen doorbrengt op zijn afgelegen boerderij. Een dag-boek in briefvorm van ruim 60 bladzijden, autobiografisch in het

kwadraat, maar geen autobiografie. De beschrijving van zijn dagelijkse bezigheden wordt afgewisseld met beschouwingen over literatuur, televisie, kunst en politiek, herinneringen aan zijn jeugd en aan het vrijpartijtje en observatie in huis en tuin, maar het geheel is te gestileerd om realistisch te zijn.

> ***'Zo worden heden en verleden onlosmakelijk aan elkaar gelast. Door de werken heen ontstaat aldus een niet-cnronologisch beeld van De Wispelaeres leven, als een losse verzameling filmscènes waarvan sommige in verschillende versies aanwezig zijn en waaruit een complete film gevormd zou kunnen worden.'***

In *Tussen tuin en wereld* (1979) en *Mijn huis is nergens meer* (1982) zullen diezelfde ingrediënten nog verder uitgewerkt worden. De seksuele, erotische component die in *Een dag op het land* voornamelijk op het tapijt is geconcentreerd, krijgt in de twee latere werken - en trouwens ook in het erop volgende *Brieven uit Nergenshuizen* (1987) - een wat ruimere basis. Niet alleen de liefdesgeschiedenis van dat moment wordt beschreven, maar telkens wordt de lijn naar het verleden doorgetrokken, zodat de lezer een overzicht van de voorafgaande mislukte liefdesgeschiedenissen geboden wordt. Zo worden heden en verleden onlosmakelijk aan elkaar gelast. Door de werken heen ontstaat aldus een niet-chronologisch beeld van De Wispelaeres leven, als een losse verzameling filmscènes waarvan sommige in verschillende versies aanwezig zijn en waaruit een complete film gevormd zou kunnen worden. Het opvallende is dat de jeugd en de liefdes uitgebreid aandacht krijgen, maar dat het dagelijkse geploeter om brood en boeken op de plank te krijgen op een enkele uitzondering na zeer zichtbaar afwezig zijn - zoals in lang vervlogen tijden seks afwezig was in de literatuur.

De briefvorm blijkt uitstekend te voldoen, want zowel *Tussen tuin en wereld* als *Mijn huis is nergens meer* hebben een vage briefvorm. Het eerste heeft als opdracht 'voor jou', maar dat had ook 'aan jou' kunnen luiden, want af en toe is er de aanspreking 'lieveling' te vinden. In *Tussen tuin en wereld* is de gelezen literatuur wat meer naar de achtergrond gedrongen en zijn de woning en de tuin, twee andere constanten in het latere werk van De Wispelaere, daarvoor in de plaats gekomen. De leidende gedachte in dit boek is de tegenstelling tussen het ik en de buitenwereld tussen tuin en wereld dus. Wie voor deze dichotomie literatuur en leven wil invullen, heeft oppervlakkig gezien ongelijk, maar in wezen gaat het om dezelfde tegenstelling, zoals verderop zal blijken.

Ook in *Mijn huis is nergens meer* is deze tegenstelling aanwezig, in de vorm van de rode draad van het huis van de schrijver dat op het

punt staat gesloopt te worden ten behoeve van de Vooruitgang, maar prominenter is de liefde aanwezig. Het boek, dat opgebouwd is als een verantwoording aan Brigitte, een jonge televisiemaakster die een televisiedocumentaire over hem samenstelt, bevat een dubbele romance: die met Brigitte in het heden en die met haar moeder Barbara in het verleden. Het is een mooi voorbeeld van de hiervoor genoemde koppeling van huidige liefdesgeschiedenissen aan die uit het verleden, of eigenlijk omgekeerd. De Barbara uit deze roman vertoont grote overeenkomsten met de Bérénice-figuur uit andere werken van de schrijver: het meisje dat hem losweekt van zijn eerste vrouw tijdens een stormachtige liefdesgeschiedenis. Veelbetekenend maar ietwat nadrukkelijk lopen de twee vrouwenfiguren in dit verhaal parallel.

De mogelijkheden van de briefvorm blijken nog niet uitgeput te zijn, want in *Brieven uit Nergenshuizen* maakt hij er - weer op andere wijze - gebruik van. Het is zijn deel van een briefwisseling met een jonge bewonderaarster, die een half jaar duurt. Alle ingrediënten uit vroegere boeken komen ook hier weer hun opwachting maken: literatuur, leven, liefde en verleden. Ook de briefvorm biedt hem ruimte voor observaties, overpeinzingen, notities en anekdotes. Opmerkelijk is dat De Wispelaere sommige mogelijkheden van het genre min of meer negeert. Juist de briefroman biedt de schrijver de kans zijn onderwerp van alle kanten te belichten, in dit geval twee kanten. De brieven van de bewonderaarster laat hij echter weg. Alleen zo nu en dan krijgen we sporen van haar antwoorden en vragen te lezen in zijn eigen brieven, maar daar houdt het wel mee op. Dit benadrukt natuurlijk wel het autobiografische karakter. Het briefkarakter zegeviert over het romankarakter van het boek.

Miniem verschil

En dan doet De Wispelaere in 1990 het laatste stapje. Voor de serie Privé-domein schrijft hij zijn maandboek *Het verkoolde alfabet* (1992). Open en bloot autobiografisch, maar wel volgens hetzelfde procédé als zijn vorige boeken: observatie, overpeinzing en (biografische) notitie. Waarom roman noemen wat in feite autobiografie is, zo lijkt De Wispelaere zich gerealiseerd te hebben. Misschien illustreert een citaat op p. 265 van *Het verkoolde alfabet* het best de verhouding tussen dat boek en de eraan voorafgaande romans:

> Jaren later komt de dag dat G. het huis en mij verlaat om haar eigen weg te gaan. Dat deel van het verhaal heb ik verteld in *Brieven uit Nergenshuizen*, waar zij Sara wordt genoemd.

> ***'Het verschil tussen een roman en een autobiografie is het verschil tussen schuilnaam en afkorting. Een verschil dat met het blote oog van een buitenstaander nauwelijks valt waar te nemen, maar het minieme is veelzeggend.'***

Het verschil tussen een roman en een autobiografie is het verschil tussen schuilnaam en afkorting. Een verschil dat met het blote

oog van een buitenstaander nauwelijks valt waar te nemen, maar het minieme is veelzeggend.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Paul de Wispelaere aan het kanaal in Moerhuize, 1990
(foto: Klaas Koppe)

Zo bezien kunnen we de ontwikkeling die De Wispelaere doormaakt er een van een steeds openlijker 'autobiograficiteit' noemen, van een steeds groter wordende exactheid ook. Vooropgesteld dat de vraag naar wat de werkelijkheid nu precies is, een onmogelijke vraag (die de schrijver zelf trouwens ook geregeld stelt, een vraag die zelfs een belangrijk thema in zijn werk is), kunnen we stellen dat de werkelijkheid in De Wispelaeres werk steeds minder ingebed wordt in fictie.

Maar zijn oeuvre zó definiëren doet dat werk steeds minder recht. Er is meer, er zit meer achter. Het is niet alleen een kwestie van steeds onverbloemder vastleggen van wat de werkelijkheid genoemd zou kunnen worden. De Wispelaere is te veel een literair dier om zichzelf aan de zijlijn van de literatuur te zetten.

Anders gezegd, wat op het eerste gezicht een inhoudelijke verschuiving in zijn werk lijkt te zijn in de richting van een zo volledig mogelijke zelfexpressie van een gekweld mens, heeft nog een andere, literaire achtergrond. Het is ook een kwestie van de vorm.

In de eerste plaats - en dat hoeft geen verbazing te wekken - zijn stijl. Wat me in 1969 niet zo opviel, maar me bij herlezing onlangs hinderde, was De Wispelaeres wat stugge, gewrongen, moeizame stijl. Zijn kranteartikelen zijn - en ik ben me ervan bewust dat daarvoor niet dezelfde maatstaven aangelegd mogen worden als voor een boek - af en toe in sterk Vlaams gekleurd Nederlands geschreven, soms zelfs lelijk Nederlands. De flamingismen komen trouwens ook - zij het in mindere mate - in zijn vroege werk voor.

Wie *Het verkoolde alfabet* leest, komt een schrijver tegen die nauwelijks als Vlaming te herkennen is. Het stugge is verdwenen en heeft plaatsgemaakt voor een uiterst soepel, fluwelig Nederlands, beeldrijk en toch helder, eenvoudig. Een zin als

> ***'Nu is de mens van nature een tweeslachtig wezen, maar die tweeslachtigheid treedt bij De Wispelaere wel heel duidelijk naar voren, zowel in de persoon van de schrijver als in het werk dat hij publiceerde.'***

> Naast haar, dieper in de hoek, sprong de tijd met afgemeten klikjes uit het staande horloge op klauwpoten, uit de wijzerplaat met Apollo en de negen muzen op geschilderd.
> (*Een eiland worden*, p. 35)

zul je niet aantreffen in *Het verkoolde alfabet*, evenmin als de soms ellenlange, kortademige zinnen die samen met de overdadige beeldspraak een flink beroep doen op het uithoudingsvermogen van de lezer.

Zuiveringsproces

Het stilistische zuiveringsproces dat zich in zijn werk voltrekt, maakt deel uit van De Wispelaeres hang naar duidelijkheid, van zijn zoektocht naar het wezenlijke in de literatuur, naar het wezenlijke in zichzelf. En dat wezenlijke is de ambivalentie, zowel in de mens als in de literatuur.

Nu is de mens van nature een tweeslachtig wezen, maar die tweeslachtigheid treedt bij De Wispelaere wel heel duidelijk naar voren, zowel in de persoon van de schrijver als in het werk dat hij publiceerde. Natuurlijk zijn die twee niet echt te scheiden, maar gezien de autobiografische aard van zijn werk en de constanten die daarin optreden, kan er in ieder geval iets worden gezegd over de schrijver Paul de Wispelaere. Dat die niet samen hoeft te vallen met de persoon van de op 4 juli 1928 te Assebroek geboren Paul de Wispelaere, is een open deur.

Het wezen van de tweeslachtigheid van de schrijver is de oertegenstelling tussen natuur en cultuur. Veel andere tegenstellingen zijn uiteindelijk terug te voeren tot dit begrippenpaar. Het meest expliciet is de tegenstelling natuur (in de betekenis van flora en fauna) en platteland versus de stad. De schrijver heeft zich teruggetrokken op het platteland, in een oude boerderij met een grote tuin eromheen.

Enthousiast doet hij in al zijn boeken na *Een eiland worden* verslag van zijn contact met dier en plant in huis en tuin en van zijn werk in de tuin. Op het platteland liggen zijn wortels en daar bloeit hij op.

Maar de wereld valt niet te ontlopen. De krant en de televisie laten hem weten hoe bar en boos het in die buitenwereld is. Die berichten wekken dan ook menigmaal zijn zeer leesbare gramschap op. De beschaving dringt zich echter ook direct en onontkoombaar op. Door ruilverkaveling en de aanleg van een nieuwe, nog snellere snelweg wordt het hem omringende, eeuwenoude landschap vernietigd en moet ook zijn oude boerderij verdwijnen. De Wispelaeres fulmineren tegen de zogenoem-

de Vooruitgang, die zich o.a. manifesteert in de aanleg van eindeloze autosnelwegen, werkt aanstekelijk, hoewel de kracht van zijn betoog grondig ondermijnd wordt door zijn eigen inconsequenties. Hij is nog niet klaar met zijn gefoeter of hij stapt in de auto om naar het dorp of de stad te rijden, of hij steekt de loftrompet over die prachtige oude auto's of over autocoureur Jochen Rind.

Inconsequenties

Zijn pleidooi voor de rechten van de natuur, van het landschap, wordt gevoerd vanuit een ivoren toren. In wezen voelt ook De Wispelaere zich verheven boven de natuur, niet veel anders dan de maatschappij die hij kritiseert. Als een egeltje in zijn tuin zijn natuur volgt, rust De Wispelaere niet voor hij het diertje met een riek heeft doodgestoken, zoals hij tot tweemaal toe vertelt. Daarmee is hij het levende bewijs van de mens die - om wat voor reden dan ook - zijn cultuur oplegt aan de natuur.

> Vandaag las ik in de krant dat er maar dertigduizend zwaluwen in Vlaanderen zijn geteld, tegen driehonderdduizend amper vijftien jaar geleden. (...) ‘Dat was erg jammer,’ vond de journalist, ‘want zwaluwen zijn nuttige vogels.’ Deze goedbedoelde maar vernederende opvatting, waarbij letterlijk alles ondergeschikt en dienstbaar wordt gemaakt aan de een of andere functie, is in hoge mate onbeschaafd. De zwaluwen moeten beschermd worden omdat ze zwaluwen zijn, ter wille van zichzelf.
> (*Het verkoolde alfabet*, p. 273)

Deze inconsequenties getuigen van een zeker egocentrisme, dat zich ook op andere terreinen manifesteert. Heel opvallend is dat in de in zijn romans beschreven relaties. De houding van de schrijvende hoofdpersonen ten opzichte van vrouwen is dubbelzinnig. In zijn werk fungeert de vrouw als beeld bij uitstek voor die wereld. De vrouw is veruit de belangrijkste inspiratiebron voor De Wispelaere. De vrouw is zijn binding met het andere, de ander. De schrijver heeft zich in zijn boerderij teruggetrokken met de tuin als barrière tegen de buitenwereld. Zo heeft hij zich een plek om te schrijven gecreeerd, een territorium dat hij met gezang en geurvlaggen heeft afgezet. Indringers worden niet geduld, ook al zijn het de vrouwen die hij nodig heeft.

Hier ligt de bron van een oceaan aan conflictstof.

De kern van het conflict is het gegeven dat die vrouw niet alleen object van de liefde of de lust is, maar ook een subject. Al in *Een eiland worden* is dat zo. Philip stoot zijn geliefde van zich af omdat zij geen rol wil spelen in het verhaal dat hij leeft, geen van de literatuur afgeleid leven wil leiden, maar echt wil leven zonder de valse schijn van de literatuur.

> ***‘Veel verhoudingen in het werk van De Wispelaere gaan ten gronde omdat de hoofdfiguur niet in staat is de vrouw anders te zien dan als een functie in de literatuur, dan een personage in zijn verhaal.’***

Veel verhoudingen in het werk van De Wispelaere gaan ten gronde omdat de hoofdfiguur niet in staat is de vrouw anders te zien dan als een functie in de literatuur, dan een personage in zijn verhaal. Af en toe krijgt de lezer de

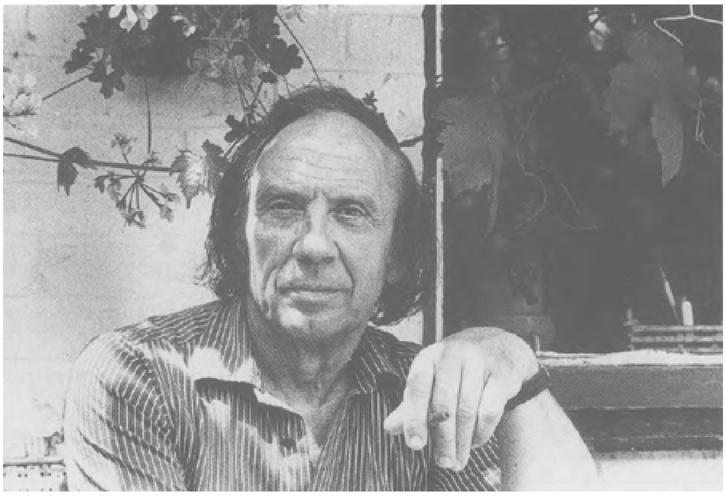
indruk dat zelfs de lust in dienst van de literatuur staat. Het schaamlipgehalte in De Wispelaeres werk is hoog.

In de gevallen van Sara en Bérénice/Barbara gaat de relatie dan ook bergafwaarts als ze zijn territorium binnengehaald worden. Bérénice voelt dit instinctief aan. Ze heeft grote aarzelingen bij hem in te trekken.

'Bij hem in te trekken', de formulering is sprekend. Zolang de wereld, i.c. de vrouw, op een afstand blijft, is er niets aan de hand, kan de schrijver zelfs bekommernis voelen, maar een geliefde is minder gemakkelijk te negeren dan de televisie of de krant.

Vrouw en lust

Literair gezien fungeren de vrouwen als tegenhanger van de grote dosis intellectuele bezigheden die in zijn boeken aan de orde komen. De lust als opponent van de literatuur.



Paul de Wispelaere (foto: Hans Vermeulen)

Tekenend is dat in *Het verkoolde alfabet* enerzijds de portie lust is verminderd en anderzijds de figuur Ilse veel minder geïsoleerd van de die literatuur aanwezig is. Ze leest zijn aantekeningen, hij praat met haar over literatuur. Hij citeert haar werk over Manuel Puig. Mede hierdoor maakt *Het verkoolde alfabet* een veel evenwichtiger, volwassener indruk. De vrouw die in dit boek figureert hoort daar, heeft daar haar eigen plaats, terwijl in de eraan voorafgaande romans de vrouw de indruk wekt een indringster te zijn die alleen geduld wordt vanwege haar nut voor lust en literatuur, voor het vrijen en het schrijven.

Met dat laatste raken we de kern van de Wispelaeres literatuuropvatting. Zijn werk gaat in eerste instantie over het schrijven. Schrijven als behoefte, als noodzaak. In *Paul-*

Tegenpaul bijvoorbeeld probeert hij die behoefte onder woorden te brengen:

> ***'Schrijven is voor De Wispelaere dé manier om zelfkennis op te doen, zichzelf te onderzoeken.'***
>
> J.F. Vogelaar beweert dat voor de schrijver schrijven eigenlijk niet belangrijker is dan naar de w.c. gaan. Inderdaad: het is niet belangrijker, maar het is wel even belangrijk, d.w.z. even noodzakelijk, evenzeer door onvrijheid bepaald: wie niet kan schijten, is een vogel voor de kat.

Waaraan toegevoegd zou kunnen worden dat wie niet kan schrijven een vogel zonder zang is, maar daarom nog niet voor de kat. Hiermee wil niet ontkend worden dat de innerlijke behoefte aan schrijven bestaat. 'Noodzaak' is echter een wel heel zwaar woord.

Schrijven is voor De Wispelaere dé manier om zelfkennis op te doen, zichzelf te onderzoeken.

Zelfexpressie ook, wat bij hem op hetzelfde neerkomt:

> (...) Zichzelf begluren als een willekeurig mens, met wie men opgescheept zit: ziedaar zijn nuchter project.

Maar ook bij die zelfkennis weer die ambivalentie. Zelfexpressie, zelfonderzoek is niet genoeg. De wereld blijft trekken:

> Wie op die manier zichzelf bekijkt, raakt aan de hele wereld, leert de hele wereld kijken en glimlachen. Wat een vorm van humanisme!

Zelfkennis als ontwikkelingshulp, wat een ambitie! Toegegeven, het is slechts een bijkomend doel, want een paar regels verder citeert bij Daniël Robberechts: 'Werkelijkheidshalve kunnen we maar één verhaal vertellen: het onze.'

Heimwee

Die zelfkennis wordt op twee manieren verworven: door te beschrijven wat gedacht, gevoeld, gezegd, gedaan wordt en door te trachten het verleden vast te leggen. Dat verleden immers heeft de mens gemaakt tot wat hij is. Dat is de ene kant. De andere kant is het heimwee naar wat er niet meer is. Dat heimwee bepaalt in hoge mate de schrijver Paul van Wispelaere. Herinneringen. Op p. 71 en 72 van *Het verkoolde alfabet* wijdt hij een prachtige, lyrische passage aan herinneringen en heimwee.

Pas als hij (elders) Flaubert bij het thema van de herinnering haalt, gaat het mis:

> Wanhopend aan het reproducerend vermogen van de herinnering, maakt Flaubert haar creatief: de echte werkelijkheid ligt niet vóór de herinnering, maar wordt eruit geboren. En het middel daartoe is de taal. (...) Herinnering is taal, de werkelijkheid ontstaat en bestaat alleen als een functie van de scheppende taal. Mijn eigen historische ik wordt slechts tot werkelijk

> bestaan gebracht en gefixeerd in de taal- en stijlvorm die ik schrijf, en wordt daarin tegelijk on-historisch en onpersoonlijk: objektief. (*Paul-Tegenpaul*, p. 135)

Vriendelijk gezegd: het is niet helemaal zorgvuldig geformuleerd. Om me maar tot de laatste zin van het citaat te beperken, want daar gaat het nu even om: volgens mij staat er gewoon: mijn verleden wordt voor de lezer

pas toegankelijk als ik het in mijn eigen woorden beschrijf. Schrijven dus als een poging om ervaringen in de boeien te slaan, te ketenen. Misschien is dat de grootste aantrekkingskracht van het schrijven voor De Wispelaere, maar woorden zijn maar vormen, buitenkant. Er is geen een-op-een-relatie tussen woorden en ervaringen. Ze zijn niet toegerust om complexe ervaringen adequaat weer te geven. Literatuur is het vergeefse pogen woorden tóch zover te krijgen. Uit zichzelf doen ze het zeker niet. Manipuleren, vormgeven is de boodschap.

> ***''Er is geen een-op-een-relatie tussen woorden en ervaringen. Ze zijn niet toegerust om complexe ervaringen adequaat weer te geven. Literatuur is het vergeefse pogen woorden tóch zover te krijgen. Uit zichzelf doen ze het zeker niet. Manipuleren, vormgeven is de boodschap.'***

Compositie

Wat gebeurd is kan niet zonder het filter van de vorm gepasseerd te zijn in een roman opgenomen worden. Want wat op het eerste gezicht vlotte, voor de vuist weg geschreven, kaleidoscopische verzamelingen lijken, zijn in werkelijkheid zorgvuldig gecomponeerde romans. Heel fraai is dat bijvoorbeeld te zien aan het begin van *Mijn huis is nergens meer*, waar hij de lezer deelgenoot maakt van zijn getob over het begin van zijn nieuwe, het voorliggende boek. We lezen drie openingen van de roman, waarvan de derde gehandhaafd moet worden volgens hem. De twee andere worden dus verworpen, maar ze staan er toch in, nog vóór de derde dus.

Het effect is tweeledig: het versterkt het autobiografische karakter en het maakt duidelijk dat er wel degelijk een doordachte compositie achter zit. Hoe zorgvuldig die compositie is laten de drie beginzinnen zien bij nadere, inhoudelijke beschouwing. De eerste is een mededeling waarin de 'hij' wordt gesitueerd in zijn huis:

> Het geschreeuw van de pauwen, telkens de korte trompetstoot met de galm erna, was het laatste geluid dat hij voor het invallen van de duisternis uit de tuin had gehoord.
> (*Mijn huis is nergens meer*, p. 9)

In de tweede beginzin is aan de 'hij' en het huis een tweede persoon toegevoegd: Barbara.

> Toen wij hier kwamen, Barbara en ik, zat het dakgebint onder honderdjarig stof, we veegden het ervan weg en streken het hout in met een mengsel van bijenwas en terpentijn zodat het diepbruin begon te glanzen als een paardevel.

Barbara is het onderwerp van het boek, althans de stormachtige liefdesgeschiedenis met haar, die ook in andere romans aan de orde komt, maar dan zijdelings.

In de derde zin:

> Laat ik beginnen met het antwoord op je vraag waarom ik haar in mijn verhalen Barbara heb genoemd.

zit het hele boek opgesloten, zowel de vorm als de inhoud: de briefachtige jij-vorm en de verhouding tussen de werkelijkheid en fictie naast de drie verhaallijnen: de romance tussen de 'hij' en de 'je' en zijn behoefte de oude liefdesgeschiedenis te reconstrueren. De verhaallijn van het huis kan weggelaten worden omdat de titel daar al naar verwijst. De geadresseerde is Brigitte, een dochter uit het huwelijk waarin Barbara vluchtte toen hun tomeloze relatie tenonder gegaan was.

Opvallend is het gebruik van 'ik' in de derde zin, terwijl in de twee voorgaande beginzinnen van de hij-vorm was uitgegaan. Dat hinken op twee gedachten zal in de roman gehandhaafd worden. De schrijver is met zijn 'ik' in het zwembad gesprongen, maar grijpt af en toe toch maar even naar de veilige, vertrouwde kant, waar hij grond onder de voeten weet. Een min of meer cruciaal fragment in verband met de verhouding tussen werkelijkheid en fictie is te vinden op p. 12:

> ***'De schrijver is met zijn "ik" in het zwembad gesprongen, maar grijpt af en toe toch maar even naar de veilige, vertrouwde kant, waar hij grond onder de voeten weet.'***
>
> Hij las het geschrevene en dacht: is dit werkelijk zo gebeurd? Hoe hij zich ook inspande, wat hij voor zich zag was alleen het nostalgische tafereel [van een vrijpartij met Barbara in de vrije natuur, HN] van zijn tekst.

De literatuur die de plaats van (de werkelijkheid van) het verleden heeft ingenomen, waardoor niet meer uit te maken is wat werkelijkheid was en wat fictie. Zou De Wispelaere dat bedoeld hebben met zijn parafrase van Flaubert in *Paul-Tegenpaul*?

Fractals

Wie na de openingszin nog een tweetal alinea's verder leest, heeft bovendien de vorm van de roman in een notedop: observatie, bespiegeling, polemiek en vertelling. Ook inhoudelijk zijn die twee alinea's fractals: heden en verleden en het schrijven als tweezijdig plakband ertussen. Gaandeweg de roman krijgen die elementen in hun onderlinge afwisseling het typerende De Wispelaere-ritme, dat in deze roman hier en daar nog te ver doorschiet, maar dat in *Brieven uit Nergenshuizen* en vooral *Het verkoolde alfabet* naar grote perfectie wordt gestuwd.

Misschien is dit gevoel voor vorm de verklaring voor de grote aantrekkingskracht die De Wispelaeres proza heeft. Zelfs op mij, want autobiografisch proza, egodocumenten zijn gewoonlijk aan mij niet besteed, op een enkele uitzondering als Koos van Zomerens *Een jaar in scherven* na, maar ook dát dagboek heeft zo'n afgewogen vorm.

Ook elders laat De Wispelaere in flarden verhaal zien, dat de compositie een allesbeheersende factor in zijn werk is. Dat maakt de vraag naar het autobiografische karakter voor de lezer tot een irrelevante. Dat is hij voor de schrijver trou-

wens ook. Aan het slot van *Mijn huis is nergens meer* maakt de schrijver nogmaals duidelijk dat je hem niet op zijn woord hoeft te geloven. Voor de lezer die p. 12 alweer vergeten is, heeft De Wispelaere nog een verrassing in petto. Als de schrijver Brigitte naar het hek begeleidt en ze de pauw op het dak gezien hebben, omdat ze stilstaand achterom keken, zwaait het verhaal elegant terug naar de beginstand:[2.]

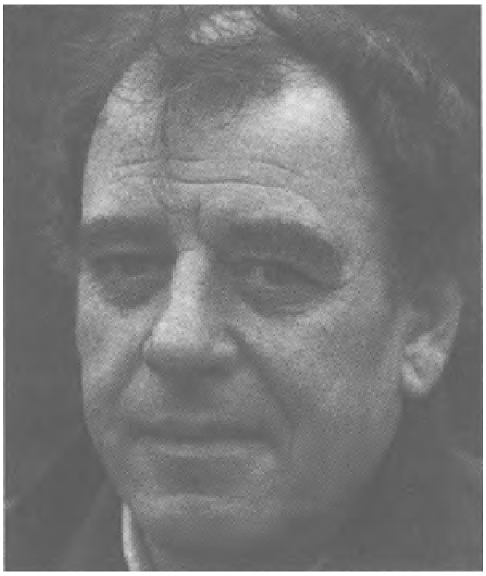
> Het is of iemand daar in een kamer aan een tafel gaat zitten, een vel papier neemt en zich klaarmaakt om te schrijven. Als hij even het hoofd opricht en tussen de papyrusplant en de bloeiende forsythiatakken door het raam kijkt, ziet hij twee mensen bij het hek staan. Een tabaksblond meisje en een zwartharige man van middelbare leeftijd. Ze bewegen niet. Er dwarrelen weer grote, lichtbevroren vlokken op hen neer. Ook hun voetsporen op de oprit sneeuwen langzaam dicht.
> Dit zijn mijn personages, denkt hij. Wie zijn ze, waar komen ze vandaan, waar gaan ze heen? En hij zet de eerste zwarte letter op het witte papier.
> Het verhaal begint opnieuw, het eindigt nooit.

De personen in het boek zijn en blijven personages met wie de realiteit een stevig potje heeft gevrijd. In den beginne was er de realiteit, daarna stelde het verhaal zijn eisen.

Eindnoten:

2. De pauw markeert in *Mijn huis is nergens meer* begin en einde van de roman. Een veelbetekenend beeld ook: enerzijds is de pauw als mooie, allochtone vogel, bijna symbool van de literatuur, die ook maar een vreemde eend in de bijt van het leven is. Anderzijds is de pauw van oudsher het symbool van de hoogmoed. In *Mijn huis is nergens meer* vat de pauw zijn taak als symbool wel erg serieus op: op het dak. Van de ivoren toren misschien?

Jeroen Brouwers
De laatste muze
Over 'Het verkoolde alfabet'



Jeroen Brouwers

Ergens in *Het verkoolde alfabet* beschrijft Paul de Wispelaere een literaire voorleesmiddag in Rotterdam, januari 1991.

'Jef Geeraerts en Hugo Raes lazen verhalen met als thema het ouder worden, en hen vanaf mijn stoel beluisterend met een soortgelijk fragment van dit dagboek in de hand, dacht ik met een schok: is mijn hele generatie nu door dezelfde hond gebeten? Zitten wij allemaal met dezelfde schrik op het lijf?'

De Wispelaeres generatie is die van omstreeks 1930. Zachtjesaan oud geworden Vlaamse letterenbonzen, weliswaar nog niet tot aan het kaakbot in de grafkuil verzonken, maar van wie de meesten niettemin al met beide benen de vergetelheid zijn binnengestapt.

Van deze generatie is De Wispeiaere de belangrijkste criticus geweest, zelfs de beste die de Vlaamse literatuur ooit heeft opgeleverd. Dat hij ook tot de meest vooraanstaande prozaschrijvers van deze generatie behoort, is pas metterjaren duidelijk geworden, in deze kwaliteit is hij al te lang in de schaduwen van zijn tijdgenoten weggemoffeld geweest.

Just fade away...

> ***'In de langzamerhand tot as vervallende generatie waartoe De Wispelaere behoort, blijkt hijzelf de vonk te zijn, die na heel lang te hebben liggen smeulen eindelijk is opgeflakkerd tot vlam.'***

Schrijvers ondergaan uiteindelijk veelal het lot van de 'old soldiers' uit het weemoedige lied: 'They just fade away'. Maar soms, zodra de tijd zijn selecties heeft gemaakt en de reputaties van weleer zijn verbleekt tot contourloze vlekken op het

behang, tekent zich in de grauwe mist opeens nog een schijnsel af. In de langzamerhand tot as vervallende generatie waartoe De Wispelaere behoort, blijkt hijzelf de vonk te zijn, die na heel lang

te hebben liggen smeulen eindelijk is opgeflakkerd tot vlam.

Niemand die het nog kan ontkennen: van deze generatie is alleen Hugo Claus gebleven, terwijl de namen van al diens schrijvende tijdgenoten al zijn aangeraakt door het Gum van het Grote Vergeten.

'De Wispelaere is een der hoogst zeldzame critici die letterkundige commentaren schrijft met de allure van een scheppend taalkunstenaar.'

Hugo Raes? Ward Ruyslinck? Jos Vandeloo? Dit lijken al namen te zijn uit het voetnotenapparaat in een toekomstig vademecum over ooit zich in Vlaanderen gemanifesteerd hebbende letterkunde-spoken.

Merkwaardig, dat de naam Paul de Wispelaere zelden spontaan klinkt als zijn generatie ter sprake komt. In die generatie is hij welhaast letterlijk een eiland geworden, een levende schaduw, zich in een Nergenshuizen teruggetrokken hebbende afzonderling die 'als door een ruit heen naar het leven kijkt', ook naar dat van hemzelf, zoals hij in *Het verkoolde alfabet* schrijft.

Hij heeft een respectabel oeuvre gebouwd, bekroond met tal van respectabele prijzen die geen van zijn generatiegenoten (Claus daargelaten) heeft verworven, en toch hoort men hem amper vernoemd worden bij de bijzonderste schrijvers van de laatste drie decennia. Allicht komt dit, doordat zijn oeuvre zich onttrekt aan de mogelijkheid tot strenge etikettering. Zijn kritisch werk voldoet in dezelfde mate aan de door hem gestelde artistieke normen als zijn verhalend proza. De Wispelaere is een der hoogst zeldzame critici die letterkundige commentaren schrijft met de allure van een scheppend taalkunstenaar. Vóór hem heeft Vlaanderen zo'n criticus nooit bezeten, in Nederland hebben ze bestaan in al heel lang geleden verdwenen erflaters als E. du Perron, Martinus Nijhoff, Simon Vestdijk.

Wezenlijk verschil tussen zijn beschouwende en verhalende werken is er niet: zijn schrijverschap uit zich vanuit eenzelfde intentie. Zijn intergrale oeuvre bestaat uit gevarieerde ontboezemingen van een schrijverskarakter dat al zijn ervaringen zo adequaat, helder en artistiek mogelijk wenst te verduurzamen.

Zijn verhalende werk is doortrokken van filosofieën en verzuchtingen naar aanleiding van literatuur, kranteberichten, films, foto's, zelfs naar aanleiding van triviale televisieprogramma's en andere 'invloeden van buiten' die zijn bewustzijn doorkruisen in de periode dat hij zijn romans zit te schrijven.

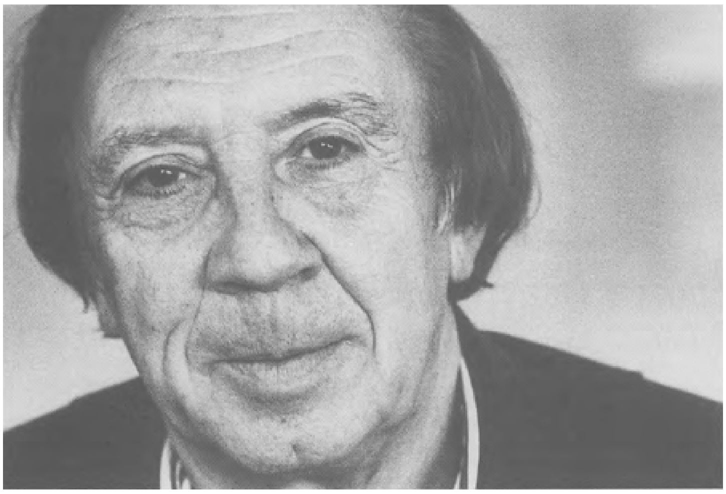
Marcel Proust

Is het etiket 'roman' op zijn plaats om er De Wispelaeres verhalend proza mee te karakteriseren?

Dit proza is kaleidoscopisch, het bestaat uit fragmenten: impressies, herinneringen (of wat daar ten slotte van overblijft), autobiografische beschrijvingen, natuurindrukken, wijsgerige aantekeningen, oprispingen van verontwaardiging en protest tegen de verslonzing van milieu en samenleving. In zijn prozaboek *Brieven uit Nergenshuizen* (1986) noemde hij deze werkwijze 'plunderingen van de realiteit'.

‘De afzonderlijke gegevens die de schrijver uit de realiteit put als bouwstoffen voor zijn werk, verwijzen alleen naar het ge-

heel van dat werk, waaraan ze dienstbaar zijn gemaakt.' In dit verband noemde hij Marcel Proust: 'Zijn werk is een reusachtige mozaïek van getransformeerde deeltjes verspreide menselijke en artistieke realiteit.'



Paul de Wispelaere (foto: Chris van Houts)

Met zo'n mozaïek is ook het oeuvre van De Wispelaere te vergelijken: al zijn boeken *tezamen* vormen het epos van zijn leven en intellectuele bewustzijn. Hij schrijft niet steeds 'hetzelfde boek', zeker niet op steeds identieke wijze, maar hij is, titel na titel, bezig *één* boek te schrijven: iedere afzonderlijke boektitel is een 'aflevering' of afgerond segment van dat ene boek. 'Het verhaal begint opnieuw, het eindigt nooit,' zo schreef hij in *Mijn huis is nergens meer* (1982).

Veelal gebruikt hij, voortschrijvend aan zijn levenswerk, de dagboek- of briefvorm: de vormen die de grootst mogelijke artistieke vrijheid toestaan. In *Het verkoolde alfabet* combineert hij zelfs deze vormen en wisselt hij ze ook nog af met agenda-achtige aantekeningen, korte notities, kleine krabbels als in de marge van zijn dagelijkse besognes. Bij voorbeeld: 'Gisteren had ik nog een dag langer te leven dan vandaag.'

De Wispelaere schrijft zijn allesomvattende oeuvre in een stroom van zeer lucide met elkaar in verband gebrachte fragmenten, die ooit het definitieve overzicht zullen opleveren van *alles* omtrent zijn persoon, zijn levensloop, zijn geestelijke ontwikkeling, zijn schrijverschap.

Wie de ambitie heeft zo'n oeuvre te schrijven, weet, dat hij het nooit zal voltooien: de schrijver beseft dat hij zal worden ingehaald door de tijd en dat hij zijn ultieme ervaring ongeschreven zal laten. Wie zou verslag kunnen doen van zijn dood?

Wel is het schrijven van zo'n oeuvre tot het laatst toe vol te houden, fragment na fragment, boek na boek. De oudgeworden De

Wispelaere noteert op een dag in december 1990: ‘Ilse heb ik mijn lijstje nog te schrijven boeken voorgelegd. Aanvullen tot 2020, luidde haar onverbiddelijke oordeel.’

Het laatste hoofdstuk

H*et verkoolde alfabet* is De Wispelaeres ‘dagboek 1990-1991’. Het centrale thema is de hierboven geciteerde ‘schrik op het lijf’, de angst ‘door dezelfde hond gebeten’ te zijn die zijn generatiegenoten kennelijk de daver op het lijf jaagt. Op bijna iedere bladzijde klinkt de wanhoop om het slinken van de tijd, de teloorgang van het goede en het pure naarmate de toenemende welvaart alleen maar luie achteloosheid bewerkstelligt, om nog te zwijgen van de verlelijking van het landschap.

‘Alles is weg. Ook de stilte. Het geraas van de nieuwe snelweg dringt tot hier door, een recent onderzoek heeft uitgewezen dat er in de hele provincie geen vierkante meter stilte meer te vinden is.’

De dagboekschrijver, die zichzelf nu eens met ‘ik’, dan met ‘hij’ aanduidt, beseft zijn machteloosheid omdat hij uitsluitend in staat is de dingen met lede ogen aan te zien, soms door een waas van tranen. Met dezelfde ogen kijkt hij terug op zijn leven en bepeinst hij in eendere mate weemoedig als opstandig voorbije liefdesbetrekkingen die zijn geëindigd in teleurstellingen en frustraties, zelfs de herinneringen eraan zijn verzuurd. ‘Zonder gemis valt niet te leven, en zeker niet te schrijven,’ merkt hij op, maar veel van zijn gemis wordt gecompenseerd door de thans in zijn leven zijnde Ilse, een aanzienlijk jongere vrouw, de troost, de vreugde en de inspiratie van zijn laatste levensjaren.

‘Zijn dochter die zijn vrouw is, hoe ongelooflijk hem dat nog toeschijnt.’

Vergelijkingen, ‘niet zonder gêne’, dringen zich op met Charlie Chaplin en zijn jeugdige bruid Oona O'Neill: ‘hij vierenvijftig en zij achttien. Waren dit niet exact ook onze eigen leeftijden toen wij elkaar ontmoetten?’ En met Picasso, die tweeënzeventig was toen Jacqueline in zijn leven kwam, ‘en zij exact zijn anagram, jouw leeftijd als het ware’, zo spreekt hij tot de laatste muze in zijn bestaan. Zij is zijn ‘laatste hoofdstuk’.

> ***‘De dagboekschrijver, die zichzelf nu eens met “ik”, dan met “hij” aanduidt, beseft zijn machteloosheid omdat hij uitsluitend in staat is de dingen met lede ogen aan te zien, soms door een waas van tranen.’***

Het leidt tot bespiegelingen over het verraderlijke woordje ‘nog’ waarmee de oude man opeens aan de lopende band wordt geconfronteerd. ‘Wat zie jij er nog goed uit!’ ‘Fiets jij nog?’ ‘Kun jij dat nog opbrengen?’ ‘Krijg jij hem nog steeds makkelijk omhoog?’

Dit ‘nog’ suggereert het steeds dichterbij komende definitieve einde, een denkbeeld dat de dagboekschrijver obsedeert.

Nauwgezet houdt hij bij wie er in de loop van het dagboekjaar het schrijfhout voorgoed bij neer hebben gelegd: eerst Alberto Moravia (‘tweeëntachtig jaar, zijn

derde vrouw was een halve eeuw jonger dan hij'), toen K.L. Poll, toen Renate Rubinstein, Hans Faverey, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Graham

Greene... ‘De dood is verraad,’ verzucht hij. En elders, met de moed der wanhoop: ‘Wat kunnen we anders doen dan doorgaan met schrijven?’

Paul de Wispelaere met zijn vrouw Ilse, 1983

Hij schrijft moedig door, hoewel hij er verschillende keren aan denkt zijn dagboek ‘blad voor blad te verscheuren’ danwel ‘aan zijn allesbrander te offeren’. Een van zijn overpeinzingen luidt: ‘In mijn herinnering nog maar kort geleden was ik een jonge schrijver van deze tijd. Nog enkele jaren en ik ben een schrijver uit de vorige eeuw.’

‘De rest is weemoed en meer ontgoocheling en meer besef van vergeefsheid.’ Dit schrijft hij in november 1990, de dingen bekijkend ‘met novemberogen’. Vijf maanden later, april 1991, legt hij vast: ‘En Ilse? In haar ogen moet ik toch de vergankelijkheid zelve zijn, en wellicht is het daarom dat zij soms zegt: “Weet je wel hoe kostbaar ieder ogenblik is dat ik bij je ben? Het is een droeve blijdschap die ik nooit zou willen missen.”’

Moede hand

Hij en zijn Ilse wonen in een soort reservaat, zo overdenkt hij, - een beeld dat in *Het verkoolde alfabet* verschillende keren gevarieerd terugkeert. In de intieme beslotenheid van het laatste geluk dat hem ten deel valt houdt de schrijver soms zijn dagboek bij ter-

wijl hij zijn oren met schuimrubber proppen heeft dichtgedrukt tegen het opdringende lawaai: hij is dan in een ‘in zichzelf verzonken domein van stilte’. Rilke citerend: ‘Mijn eenzaamheid sluit zich eindelijk en ik voel mij opgenomen in mijn werk als de pit in de vrucht.’

Zo ook is dit mooie, introverte dagboek in het oeuvre van Paul de Wispelaere.

De schrijver begint zijn diarium met ‘een oefening’: ‘Kijken naar de hand die op het eiken blad van mijn werktafel ligt.’

Het lijkt een verwijzing te zijn naar het wijsgerige opstel waarmee de hoogbejaarde Herman Teirlinck zijn oeuvre afsloot, *Ode aan mijn hand*:

‘Ik loof je, moede hand. Je ligt daar op beleefde afstand van mijn hoofd, zwijgzaam te rusten. Het is eigenlijk afwachten dat je doet, op orders die in aantocht zijn.’

De Wispelaere bekijkt zijn oude hand, waarop ieder najaar het aantal roestplekken is toegenomen, terwijl er meer kopergroen in de aderen is getrokken, de huid is van gecraqueleerd vernis. ‘Was het maar de hand van iemand anders,’ overpeinst hij. ‘Maar ik heb hem nodig om te schrijven.’

Zo is het.

Van zijn generatie is het juist Paul de Wispelaere die, gelet op het hoge niveau en de integriteit van zijn werk, het minst te vrezen heeft. In *Het verkoolde alfabet* tekent hij op hoe hij een hele dag bezig is geweest met het verzamelen van vroegere teksten van zijn hand. Deze drukken hem, zo schrijft hij, met zijn neus op de vreselijke waarheid: ‘dat ik niet beter heb gekund’. ‘Ze presenteren mij de rekening voor wat ik heb gedaan.’ Deze deemoed karakteriseert De Wispelaere, maar de rekening valt in zijn voordeel uit. Aanvullen tot 2020!

In navolgend prachtige natuurbeeld zou men de evocatie van de ‘sterren’ kunnen zien als een metafoor voor de onvoldoende opgemerkte kwaliteiten van De Wispelaeres oeuvre:

‘De lucht koelt nu snel af en we gaan naar binnen. Er drijft een rafeltje nevel over het gras, en tussen de takken van de bomen staan de sterren als de witgloeiende koppen van klinknagels aan de wand van het firmament.’

Eerder verschenen in De Morgen, 20 maart 1992

Paul de Wispelaere
Worstelen met de leugen

Waarschijnlijk is het merendeel van de schrijvers tot op zekere hoogte teleurgesteld in de kritieken en commentaren op hun werk. Ik bedoel hiermee niet dat zij naar hun gevoel onvoldoende besproken of geprezen worden, of dat zij anderszins in kwaadbloedige stukken worden verguisd - zulke verschijnselen zijn zo oud als de literatuur zelf - maar dat het hun dwars zit dat de meeste recensenten geen oog blijken te hebben voor wezenlijke motieven in hun werk. Natuurlijk betekent dat ongenoegen dat de schrijver gelezen wil worden overeenkomstig het beeld dat hij van zijn eigen werk heeft, en dat hij ten hoogste verdraagt dat eerlijke en schrandere lezers daar iets aan toevoegen dat hij er zelf niet in had gezien.

De rol van de lezer is een uit de literatuurtheorie niet meer weg te denken discussiepunt, maar de auteurs zelf zijn zich daar al veel eerder van bewust geweest. Zo stelde Montaigne al vier eeuwen geleden: ‘De lezer ontdekt ander kwaliteiten dan die welke de auteur in zijn werk had gelegd of onderkend, en verleent er rijkere betekenissen en aanzien aan’. Met andere woorden: de lezer wordt op zijn beurt een soort auteur, een tweede auteur, die nooit met de eerste samen kan vallen en daarom ook het gelezen boek enigszins tot een ander boek maakt. Zo komt het dat geen twee mensen hetzelfde boek lezen, terwijl de schrijver toch redelijkerwijs blijft verwachten dat men in de eerste plaats *zijn* boek leest.

> ***‘Lezers zijn zowel handlangers als rivalen van de auteur, zowel betrouwbare executanten als vervalsers van zijn werk, maar bij alle vrijheid die zij zich toeëigenen, dienen zij in de eerste plaats letterlijk te lezen wat er staat: alle noten moeten worden gespeeld.’***

Lezers zijn zowel handlangers als rivalen van de auteur, zowel betrouwbare executanten als vervalsers van zijn werk, maar bij alle vrijheid die zij zich toeëigenen, dienen zij in de eerste plaats letterlijk te lezen wat er staat: alle noten moeten worden gespeeld.

Om die reden ben ik teleurgesteld dat er ten aanzien van mijn werk zo weinig aandacht is besteed aan het in mijn ogen gewichtige motief van het gevoel van onechtheid dat aan zoveel menselijke belevingen kleeft. Het betreft een gevoel van onzuiverheid en machteloos tekort, van dubbelzinnigheid en dubbelhartigheid, van bedrieglijke dubbel-ikkigheid dat ik al van jongsaf ken en waarvan ik allerlei ervaringsvormen in mijn boeken beschreven heb.

Zo heeft mijn verteller uit *Brieven uit Nergenshuizen* het aangeduid als ‘dat grote verlangen naar een belevenis waar hij onverdeeld bij betrokken zou zijn, waardoor hij gedachte-

loos gegrepen en overspoeld zou worden als door een hoge golf van stuwend en hartstochtelijk water'.

In het algemeen komt het neer op het bewustzijn dat je innerlijke gevoels- en gedachtenwereld niet samenvalt met wat je aan het doen bent, of anders gezegd: met de rol die je aan het spelen bent. Deze laatste uitdrukking gebruik ik met opzet, omdat ik me voorstel dat er geen sluitender vorm van inleving bestaat dan bij de acteur die zich op het toneel vereenzelvigt met de rol die hij vervult. Wie Othello 'speelt' moet zich werkelijk bezeten voelen van jaloezie, wie Juliet vertolkt moet zich overgeven aan ontroostbaar verdriet. Daarbij doen zich vormen van identificatie voor, die geen afstand scheppende humor of ironie noch welke kritische reflectie ook verdragen. In dat opzicht moet er een zekere gelijkenis bestaan tussen de verhouding van de acteur tot het door hem geïncarneerde personage en die van het kleine kind tot zijn moeder. Een kapitaal verschil blijft uiteraard dat de acteur na het beëindigen van zijn rol zonder zieleletsel het theater weer verlaat, terwijl het loskomen van de moeder het eerste en eigenlijk onherstelbare verlies betekent waar het kind onder lijdt.

Toneelstukje

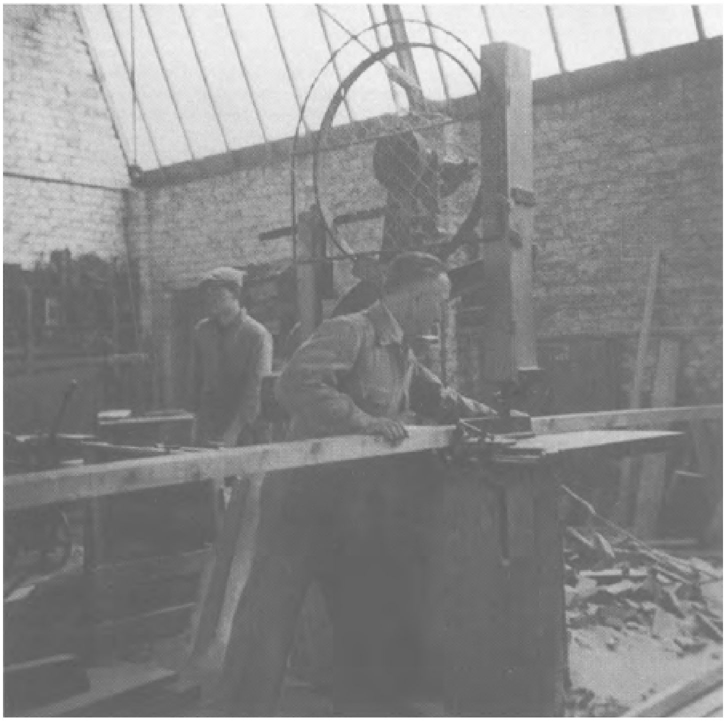
Deze gedachtengang wordt mij ingegeven door de herinnering aan een frappante ervaring die ik in oktober 1979 opdeed. In die maand draaide de televisie, naar aanleiding van de roman *Tussen tuin en wereld*, een film over de biografische achtergronden van mijn werk. Daartoe brachten we op een dag een bezoek aan mijn geboorteplaats, waar ik sinds lang niet meer was geweest. We kwamen in een afgebroken, met veel glas en beton herbouwde, volledig dichtgemetselde en lawaaiige omgeving, waar niets van het oorspronkelijke dorp was overgebleven. De open ruimten, de weilanden en bloemisterijen, de inhammen en steegjes, de pleintjes, de meikeverhagen, de herbergen met de lindebomen ervoor, het hele grillige en kleurige woonpatroon was van de aardbodem weggeveegd. De hoofdstraat was herschapen in een snelweg, alle krommingen waren rechtgetrokken, alle gaten volgestopt.

Scherper dan ooit tevoren realiseerde ik me dat de tot een dorpskom vergrote baarmoeder waarin ik mijn prille zintuiglijke ervaringen had opgedaan en vroege gevoelens en dromen had beleefd, vrijwel volkomen uit de werkelijkheid verdwenen was, en alleen nog in mijn persoonlijke verbeeldingswereld was blijven leven. Mijn tastbare verleden als zodanig had opgehouden te bestaan, en was getransformeerd in een inwendig heden, van waaruit het voortaan in mijn voorstellingen verder van gedaante en betekenis zou veranderen.

> ***'Waar ik eens echt had geleefd, was ik teruggekomen om een stukje toneel te spelen in een opgedrongen rol waarbij ik me in geen enkel personage kon inleven.'***

Mijn geboortehuis zelf stond er nog, maar haast onherkenbaar geworden, gekrompen en ingevallen als een tandeloze mond of als een handschoen waaruit de hand teruggetrokken was. Tot mijn verrassing vonden we op het erfje erachter de oude timmerwerkplaats van mijn vader terug, die bezaaid lag met rommel. Aarzelend trok ik de deur open, stapte met een camera in mijn rug naar bin-

nen, liep naar de bestofte ruitjes aan de overkant waarachter de boomgaard moest liggen. Ik hoorde het gezoem van het apparaat achter me, zag de zwarte vilten kop van de microfoonhengel op me afkomen, waartegen ik iets zou moeten zeggen, en besefte scherp de kunstmatigheid van de situatie: waar ik eens echt had geleefd, was ik teruggekomen om een stukje toneel te spelen in een opgedrongen rol waarbij ik me in geen enkel personage kon inleven. Toen ik later met grote gêne de uitzending van dit tafereel te zien kreeg, hoorde ik me alleen onbeholpen en toonloos zeggen: 'Alles is weg, niets hebben ze bewaard'.



De vader van Paul de Wispelaere aan de lintzaagmachine in zijn timmerwerkplaats (1938)

Vaderlichaam

Maar toch ontstond op dat moment zelf - of verbeeld ik me dat nu? - als in een

flits een voorstelling van mijn kinderjaren, die ik naderhand in mijn verhalend werk verder heb geëxploreerd. Die voorstelling ging gepaard met een plotseling opkomen, in mijn diepste binnenste, van een vlaag oorspronkelijke geuren die de verbinding herstelden met de verdwenen tijd. In mijn neus zat heel duidelijk de krachtige, kruidige prikkeling van vers zagemeel waarin ik als kind had gespeeld, de pittige geur van olie en terpentijn die mijn vader in hoge verfpotten omroerde, en de vettige, hete uitwaseming van de kandijbruine lijm die op de kolomkachel te pruttelen had gestaan. En ik zág het ook weer: hoe mijn vader, volgens de overgeleverde regels van het vak, dag na dag losse stukken hout eigenhandig en deskundig klaarmaakte met het doel ze samen te voegen - te 'vergaren' zoals hij zei - tot een wiel, een disselboom of een karrebak, zo stevig vervaardigd dat ze de tijd trotseerden. Wie zoiets deed, kon niet anders denken dan in termen van vastheid en duurzaamheid. (Er moet een aantoonbare betrekking bestaan tussen het verloren gaan van het ambacht en de maatschappelijke versplintering van later tijd.)

> ***'Er moet een aantoonbare betrekking bestaan tussen het verloren gaan van het ambacht en de maatschappelijke versplintering van later tijd.'***

Terwijl die beelden zich in mij ontrolden, kreeg ik het gevoel dat de hele werkplaats en de omliggende tuin zich om mijn sloten als een reusachtig beschermend vaderlichaam waaruit ik voor de tweede keer geboren was. De camera volgde mij weer naar buiten, en in de opening van de achterdeur van het huis stond een vreemde vrouw, in wie ik een ogenblik de schim van mijn moeder meende te herkennen. Toen zij merkte dat ik de bedoeling had ook daar binnen te gaan, maakte zij een nors en afwijzend gebaar. De toegang werd mij ontzegd.

Stamleven

Nu ik nadenk over die gebeurtenissen, die hevige gevoelens in mij wakker riepen, heb ik - of verzin ik? - er een verklaring voor. In de vroegste periode van mijn leven was mijn moeder toch mijn eerste geliefde geweest, met wie ik me absoluut en weerloos had vereenzelvigd. Na het loskomen van die band had mijn vader in zekere zin haar plaats ingenomen. Hij werd mijn grote, vertrouwde vriend en leermeester, die ik mateloos bewonderde en met wie ik me nu identificeerde. Hij leidde mij binnen in een nog natuurlijke en ambachtelijke wereld, enerzijds gekenmerkt door hechtheid en samenhang, en anderzijds vol legendarische verhalen die nog iets bewaard leken te hebben van het geheimzinnige stamleven uit vroeger tijden. Dat heeft geduurd tot mijn achtste jaar, ik heb er mijn diepste herinneringen aan overgehouden, en mijn verlangen om te schrijven, om dichte, suggestieve teksten te maken, is er wellicht uit voortgekomen. Dat die wereld daarna ontwricht werd en verbrokkelde, gebeurde door toedoen van mijn moeder. Geen wonder dus dat ik op die dag van de televisieopname zelfs niet meer door kon dringen tot het nest waarin zij mij ooit gekoesterd had.

Grote sprong voorwaarts

Mijn moeder was afkomstig uit de middelgrote stedelijke burgerij, en het is altijd haar droom gebleven daarnaar terug te keren. Zij werd gedreven door een maatschappelijke mimetische begeerte, die mijn vader volkomen vreemd is ge-

bleven. Haar concrete model daarbij was haar steenrijke jongere zus die getrouwd was met een veel oudere, grote aannemer die in de wederopbouw van de verwoeste frontstreek aan de IJzer vanaf de jaren twintig een fortuin had verdiend. Zij woonden in een chic herenhuis in de binnenstad en reden in een hemelsblauwe Buick cabriolet, en dat stak mijn moeder de ogen uit.

Toen zij, met de Tweede Wereldoorlog al in zicht, bij de dood van haar ouders een 'villa' erfde die gelegen was in een deftige laan aan de rand van de stad, stond haar besluit onherroepelijk vast: we zouden daarheen verhuizen, dat was in ieder geval een grote sprong voorwaarts. Mijn vader volgde met tegenzin maar gedwee, mijn moeder nam definitief het voortouw, in de mannenmaatschappij van toen vierde een gezinsmatriarchaat hoogtij, dat niet met zich liet spotten.

Villa De Zomer was een statige, ruime woning met erkers aan de vier etages, die uitkeek op een heel andere omgeving dan die van ons vorige huis. Ik heb er twintig jaar gewoond, tot ik trouwde. De nieuwe buren waren niet meer smid of klompenmaker maar dokter, dierenarts, griffier, bankdirecteur, bureauchef of leraar: ook dat laatste was in die tijd nog een beroep dat in aanzien stond.

Er heerste een strikte sociale hiërarchie, die ook stedebouwkundig was vastgelegd. In de zijstraten huisde wat mijn moeder als 'het gemeen volk' bestempelde, waar haar kinderen niets te zoeken hadden. Zij nam een werkster, en ging nooit anders dan opgetut met een hoed-met-voile, fijne lederen handschoenen en lichtroze gepoederde wangen de deur uit. Mijn zusje werd naar een Franstalig nonnenpensionaat gestuurd, en ik naar een katholiek college in de stad, bestemd om verder te studeren en later 'iemand te worden'.

> ***'De oude wereld van mijn vader verdween geleidelijk in de achtergrond, mijn moeder begon haar opgroeiende zoon geheel in te palmen, ik raakte erg aan haar gehecht, en de ambivalente gevoelens die ik naderhand ten opzichte van haar ontwikkelde, hebben mijn gevoelsleven diepgaand beïnvloed.'***

De oude wereld van mijn vader verdween geleidelijk in de achtergrond, mijn moeder begon haar opgroeiende zoon geheel in te palmen, ik raakte erg aan haar gehecht, en de ambivalente gevoelens die ik naderhand ten opzichte van haar ontwikkelde, hebben mijn gevoelsleven diepgaand beïnvloed. Er bestaan foto's waarop ik in mijn eerste, door een kleermaker vervaardigd zondags kostuum als een bloedschennige minnaar aan de arm van een glunderende, zelfvoldane burgerdame loop. Ik kan ze niet zonder weerzin bekijken.

Oerervaring

Mijn eerst grote conflict met mijn moeder brak uit toen ik een jaar of zestien was, en in mijn herinnering of huidige voorstelling

betekende dat het begin van een cumulatieve reeks van onechte, leugenachtige innerlijke ervaringen en gedragingen die mij lange tijd hebben gekweld. Sociale waanbeelden, waarvan ik me terdege bewust was, speelden van haar kant in dat conflict een voorname rol, en bij mij kwam daarbij weer een diepgewortelde karaktertrek naar boven, waarvan ik graag aanneem dat ik hem van mijn vader heb geërfd. Voor zover ik me herinner manifesteerde die zich voor het eerst op een emotioneel aangrijpende manier tijdens een gebeurtenis die ik omstreeks mijn twaalfde meemaakte bij de jeugdbeweging, waarin ik me op school tegen mijn zin had laten inlijven.

Met zusje, vader en moeder in de woonkamer van villa 'De Zomer' (1941)

Die gebeurtenis beschouw ik als een 'oerervaring', en het is daarom geen wonder dat ik haar een paar keer in varianten in mijn boeken terugvind:

> We moesten aantreden aan de rand van een sparrenbos. Voor ons stonden de tenten van het kamp. Met geheven hand, de duim stijf tegen de aaneengesloten vingers gedrukt, onrustig glurend naar de uniformen naast mij, moest ik de eed afleggen. Hakkelend en met gesperde ogen herhaalde ik de mij voorgezegde toverformule, mij dwingend er toch iets van te geloven en tegelijk hopend dat het niet echt waar was, ik hoorde me de woorden uitspreken terwijl het ontzettende gevoel me bekroop dat ik voor de rest van mijn leven een slaaf en een getekende was. De dag daarop sloop ik stiekem uit de kring om het kampvuur weg en reed door de zomeravond alleen naar huis terug, hard op de trappers duwend, gulzig in de naar gras en bomen geurende lucht happend, in de roes me

> verbeeldend dat ik een ontsnapte gevangene was en de achtervolgers me op de hielen zaten: de ene onwerkelijkheid verdrong de andere en ik voelde me gezuiverd en bevrijd.

In deze belevenis kwam dus een hevige angst aan de dag voor de dwang die mensen, individuen of groepen, op je willen uitoefenen, voor de aanspraak die ze op je maken, voor opgedrongen ideeën, beloften en bindingen. In de oude wereld van mijn vader was ik opgegroeid in een sfeer van oprechtheid, harmonie en vrijheid, en later, toen we als volwassene met elkaar omgingen, heb ik zijn relativerende nuchterheid en tegendraadse twijfelzucht als een weldaad ondervonden. Mijn moeder daarentegen zat vastgeroest in vooroordelen, en haar wil was wet.

Verboden

Op mijn zestiende werd ik verliefd op een blond meisje uit een van de zijstraten van de Laan. Zij heette Denise, een naam die voor mij van de ene dag op de andere klonk als een toverwoord. Mijn moeder kwam er algauw achter, en de poppen gingen aan het dansen: ik was daar veel te jong voor, terwille van zo'n onbenullige kalverliefde kon ik ‘mijn toekomstige carrière’ toch niet op het spel zetten, zij had iets heel anders van mij verwacht en dat verdriet mocht ik haar niet aandoen. Op een half smekende, half dreigende toon dwong zij mij de belofte af op staande voet aan die omgang een eind te maken.

> ***‘De verboden liefde beschouwde ik als echt, wat zich in het daglicht afspeelde was van de weeromstuit vals, en deze tegenstelling tastte mijn hele gevoelsleven aan.’***

Deze belofte was mijn eerste grote leugen, en daarna begon mijn houding tegenover haar van bedriegerijen aan elkaar te hangen, terwijl ik haar verantwoordelijk stelde voor mijn oneerlijkheid. De verboden liefde beschouwde ik als echt, wat zich in het daglicht afspeelde was van de weeromstuit vals, en deze tegenstelling tastte mijn hele gevoelsleven aan. Mijn verkering met Denise, altijd op gestolen ogenblikken en geheime plaatsen, omgeven door onrust en angst, kreeg een overspannen karakter van absoluutheid, die nog door andere verboden werd versterkt. Het voornaamste daarvan was een moreel verbod, dat ons door haar zelf, die kerks en vroom was, werd opgelegd. Het betrof onze lichamelijke aanrakingen die, op straffe van doodzonde, nooit tot een orgasme mochten leiden. Dat hoogtepunt dat ons als een kostbaar geschenk ten deel zou vallen wanneer we later getrouwd zouden zijn, nam in haar voorstelling de dimensie aan van een opperste, haast religieuze vervoering. Het geven van een zelden en als een uitzonderlijke gunst toegestane vluchtige kus op haar gesloten schaamlippen, waarbij we onze lichamen stevig in bedwang hielden, verliep als een gewijde handeling.

Ik ondervond de paradoxale samenhang van vrijwillige beperking en absoluutheid: slechts binnen tuchtvol aanvaarde grenzen kwam de volmaaktheid binnen bereik. Zoals - wat ik pas later begreep - het geval is in alle dogmatische doctrines, gold het

heden met al zijn beproevingen, de offervaardige beleving van het moment, slechts als de voorbereiding op een gelukkige toekomst, waaraan het ondergeschikt werd gemaakt.

Opstandig plezier

Deze beleving van mijn eerste verliefdheid ligt ten grondslag aan een aantal taferelen uit *Tussen tuin en Wereld* en andere boeken, waarin het steevast om wisselende verhoudingen tussen waarheid en schijn gaat, waarbij het ik slechts als los zand aan elkaar blijkt te hangen en zich verliest in tegenstrijdige gevoelens en gedragingen.

Wel een jaar lang ging ik volkomen op in mijn rol van sacraal bezielde minnaar, behorend tot een geheime orde waartoe het gescherts over kalverliefde of de vuilbekkerij uit de buitenwereld niet doordrongen. Daarna, terwijl ik slapeloos in mijn bed te woelen lag, sloeg plotseling de twijfel toe. Weer eens had ik ongeremd toegegeven aan mijn toenemende drang tot zelfbevrediging, en Denise haar dwingerige verhalen over ons toekomstige huwelijk en de kinderen die we zouden krijgen, kwamen me opeens even kleverig voor als mijn pyjamabroek die op mijn buik plakte. Vreselijke zonde was het, en verraad zowel jegens mezelf als jegens haar, maar het ergste was dat ik er een opstandig plezier aan beleefde.

Schoorvoetend maar niet meer tegen te houden kwam het ondenkbare in mij op: hield ik nog wel echt zoveel van haar? En hoever kon je aan een draadje trekken voordat het hele weefsel scheurde? Deze geniepige gedachte hield ik voorlopig op afstand. Maar mijn volgende ontmoeting met Denise was anders dan ooit voordien. We liepen met z'n tweeën naar de afspraak: ik en een zowel hinderlijke als verleidelijke dubbelganger die me van alles in het oor fluisterde. Voor de eerste keer zoende ik mijn geliefde meer uit schuldgevoel dan uit hartstocht, en voelde dat aan als een judaskus. Voor de eerste keer ook merkte ik op dat haar ene wang door rode pukkeltjes werd ontsierd.

'Schoorvoetend maar niet meer tegen te houden kwam het ondenkbare in mij op: hield ik nog wel echt zoveel van haar? En hoever kon je aan een draadje trekken voordat het hele weefsel scheurde?'

Van toen af ontstond er een stroomversnelling waartegen ik machteloos was, en die mij meesleepte in misleidingen en bedenksels waarin echt en vals door elkaar draaiden. In het verslag hiervan kan ik volstaan met de grote lijnen, zoals die in mijn geheugen staan gegrift. Denise begreep niets van de ommekeer in mijn houding, en ik werd woedend om haar verdriet dat ik als een bedreiging voelde. Het verdwijnen van mijn verliefdheid nam ik haar kwalijk als zelfverlies, en tegelijk werd ik soms overvallen door een diep verlangen naar de eerste ongereptheid van ons samenzijn, toen alles nog was wat het was. Op andere ogenblikken loog ik mezelf voor dat ik tot inkeer was gekomen, maar dat was uit begeerte dat zij zich vol overgave zou laten liefkozen en strelen. Opdringerig fluisterde zij me toe dat ze mij liefhad, nu en voor altijd, en ik verstijfde.

Uiteindelijk poogde ik me laf en listig van die band te ontdoen. Ik biechtte haar op dat ik vaak masturbeerde en daarbij aan andere meisjes dacht, en gebruikte opzettelijk dat woord omdat ik het net zo lelijk vond als zij. Ik verzon zelfs dat ik een bordeel had bezocht. Maar zij leek wel Griseldis uit de middeleeuw-

se legende, die zich lijdzaam door haar man de diepste vernederingen liet aandoen en hem trouw en onderworpen bleef. Ik verfoeide nu haar absoluutheid waartoe ik zelf niet in staat was geweest.

De oplossing die zij ten slotte voorstelde, rustig en bijna nuchter als betrof het een zakelijk akkoord, deed mij evenzeer de das om als ze mij opluchtte. Op de stedelijke academie, waar zij lessen in schilderkunst volgde, had zij iemand leren kennen die erg op haar gesteld was, en misschien, indien ik dat verlangde, kon zij het om mijnentwil met hem proberen. In totale verwarring wilde ik haar zoenen, maar zij trok haar hoofd terug.

Op een plaats waar zij na de les voorbij moest komen, verborg ik me op een avond in een deurportaal. En plotseling zag ik haar, echt en onecht als in een film, op de stoep aan de overkant voorbijlopen, druk pratend en lachend aan de arm van een mij onbekende jongeman. Nog diezelfde avond bekeek ik boven het hoofdeinde van mijn bed een aquarel van haar, die daar meer dan een jaar gehangen had. Een stilleven met papavers en korenbloemen. Ik haakte het van de muur af en legde het in een lade van mijn klerenkast. Het leek nu onwaarachtig amateurswerk.

In de afgelopen maanden had ik vaak aan de woorden van mijn moeder gedacht. Misschien had zij eigenlijk gelijk gekregen, maar die waarheid wilde ik ten opzichte van haar niet onder ogen zien. En áls zij gelijk had, moest zij daarvoor gestraft worden. Ik deelde haar mee dat ik eindelijk om harentwil met Denise gebroken had, en deed tegelijk alsof ik daar vreselijk onder leed.

Een tijd lang at ik nauwelijks, sloot me op in mijn kamer en weigerde met mijn vriendinnen uit te gaan. Ik genoot van de verwarring waarin ik haar daardoor bracht, en weerde haar vals klinkende toenaderingspogingen ongenadig af. Op den duur wist ik niet meer goed in hoeverre het mengsel van verdriet en boosaardigheid in mijn stemming oprecht of gemaakt was, maar zeker is dat ik snakte naar bevrijding en die krampachtige toestand niet lang heb kunnen volhouden. Pas enkele jaren later, toen ik al afgestudeerd was en weer een relatie aanknoopte met een meisje, bleek ik allesbehalve van mijn kwaal genezen te zijn.

Twee tegengestelde werelden

Ik ontmoette het meisje dat ik in mijn verhalen over haar heb opgevoerd als het personage Madeleine. Met lang zwart haar tot op haar schouders had zij een wat zigeunerachtig uiterlijk, zij studeerde viool aan een conservatorium en bleek een meer dan middelmatig talent te hebben. Ik voelde me tot haar aangetrokken, wachtte haar af en toe op en maakte wandelingen met haar door de stad.

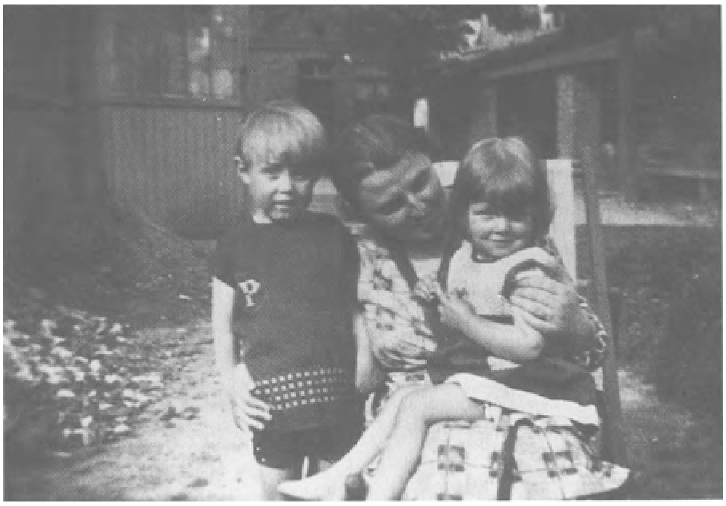
Zij was hartelijk maar gereserveerd, een intelligente en kunstzinnige jonge vrouw die net voldoende afstand schiep om mij tot omzichtige toenadering uit te lokken. Die houding vatte ik op als een uitdaging, die mij een tijd lang boeide en waarbij ik de rol van fatsoenlijke verleider aannam. Ik slaagde in die rol, die ik zorgvuldig had beheerst, maar zonder voldoende te beseffen dat ik daardoor in de werkelijkheid gebeurtenissen op gang bracht waar ik helemaal niet meer de hand aan zou kunnen houden.

Weer onderging ik die vreemde ervaring dat ik gelijktijdig in twee tegengestelde werelden leefde waarvan ik me rekenschap gaf dat ze elk op hun manier onecht waren: in de ene deed ik iets, en in de andere verbeeldde ik me dat ik het eigenlijk niet had gedaan. Met geen van beide kon ik me vereenzelvigen, aan geen enkele realiteit had ik houvast.

Madeleine kwam uit een oerdeftige, zij het door tegenslagen wat verarmde burgerfamilie, die dit keer meteen de goedkeuring van mijn moeder wegdroeg. Het lag in de lijn van de dingen dat ik op een zondagmiddag een bezoek zou brengen bij haar ouders, en die lijn volgde ik. Van het eerste ogenblik af stond de kamer die ik betrad mij tegen, er heerste een sfeer van geestelijke en materiële vermolming, een dufheid die als stof en spinrag tot in alle hoeken hing en vruchteloos bestreden werd door oveijarige tafelmanieren en door het Belgische Frans dat er werd gepraat.

Waarom heb ik toen niet op slag rechtsomkeert gemaakt, en me integendeel op lafhartige wijze minzaam gedragen terwijl ik besefte dat een kwezelachtige grijze dame en een gestrenge grijze heer mij zaten te monsteren als hun toekomstige schoonzoon, en hun ar-

geloze dochter mij vriendelijk toelachte als haar verloofde? Met de herinnering aan Denise voor ogen begon ik me voor te stellen dat ik aan een ziekelijke afwijking leed, een vorm van masochisme die mij ongeschikt maakte om een normaal leven te leiden, en daar ging ik, hoe dubbelzinnig ook, tegenin. Ik realiseerde me dat ik opnieuw een dramatische situatie had teweeggebracht, en wilde mezelf bewijzen dat ik die naar mijn hand kon zetten. Maar dat had meer met zelfkastijding dan met ware, zuivere gevoelens te maken. Onstuitbaar greep er weer een ontwikkeling plaats waarbij ik aan de ene kant bleef leven in een innerlijke sfeer van onvervulde verlangens en verwachtingen, die geen concrete vorm aannamen buiten de literatuur die ik las, en aan de andere kant de dingen op hun beloop liet alsof ze mij maar zijdelings aangingen. Eerst mijn verloving, daarna mijn huwelijk heb ik steeds weer onder nieuwe voorwendsels uitgesteld, beurtelings me ermee verzoenend en me ertegen verzettend, wetend dat die gebeurtenissen niet tegen te houden waren, en tevens deze gedachte ontvluchtend als hoorde zij thuis in een verzonnen verhaal. (Lijkt dit niet, denk ik nu, op de houding die we aannemen tegenover onze onafwendbare persoonlijke dood?) Deze ziekelijke toestand ligt ten grondslag aan allerlei passages uit mijn romans, zoals deze uit *Mijn huis is nergens meer* (Mijn personage is net terug van vakantie, in de regen komt Madeleine hem tegemoet):



Met moeder en zusje op het erf achter het geboortehuis, naast de timmerwerkplaats (1931)

> (...) Ik wil het nu duidelijk weten, zei Madeleine met verkrampte stem: hou je nog van me en heb je eigenlijk wel ooit echt van me gehouden? Het antwoord ontglipte hem als een stuk zeep in het bad. Ik weet het niet, hoorde hij zichzelf zeggen, maar ik heb het geprobeerd en wil het nog

proberen. Op beslissende momenten kan de dreiging van de waarheid zo groot zijn, dat men die met zachte hand poogt af te weren. Het zijn de handen van de hoop. Ik heb een verrassing voor je, zei ze met die handen, terwijl ze het water uit haar ogen streek. Met een van die handen haalde ze daarna een klein vierkant pakje uit haar tas. Hij stond er nu mee in zijn eigen hand. Openmaken, zei ze met een natte glimlach. Vluchtig keek hij langs haar heen in het kanaal waar een ijle, zwamgrijze damp uit opsteeg. Uit het goudkleurige papier kwam een roodfluwelen doosje tevoorschijn. Het zat op zijn handpalm als een vreemde vogel die weg mag vliegen maar dat niet doet. Onder het deksel lag, op een zijden kussentje, een platina ring. Een prachtige platina ring, met aan de binnenkant zijn naam erin gegrift, en daar had zij zo lang voor gespaard. Mijn naam? zei hij verwonderd, en probeerde het een beetje schertsend te doen klinken. Hij voelde hoe uit zijn haar een druppel regen in zijn nek liep en schudde krachtig het hoofd. Die avond lag hij voor het eerst in bed met een ring aan zijn hand. Hij schoof hem van zijn vinger af en legde hem op het marmeren blad van het nachtkastje. Onder de dekens vandaan lag hij er een poos naar te kijken. En weer beproefde hij, als in een dwangreflex, het oude spelletje. Hij sloot zijn ogen, telde langzaam tot tien, en trok ze weer open. De ring had niet mee gespeeld.

Fragment van een lezing over biografische achtergronden van eigen werk

Debuutverhaal
Carolina Trujillo
De aflossing

Een ambitieuze, homoseksuele gouverneur. Zijn neurotische vrouw en haar idiote kinderen. En de butler die al dertig jaar droomt van een ander leven.
Een opmerkelijk debuutverhaal waarin de droom moet wijken voor de macht.

De butler draaide vermoeid de Waldorpsteeg op. Bij de verbleekte deur van nummer 15 stond hij stil. Dit was Martha's Place, de enige plek waar hij nog kwam. Het was niet meer dan de voorkamer van een uitgeleefd huis, waar drie tafels en een aantal stoelen stonden. Bij Martha kon je op de pof drankjes halen, van de meeste bezoekers kende zij de precieze datum van uitbetaling. Wie zijn lopende rekening niet op tijd afbetaalde, werd door haar twee zonen vakkundig uit zijn voegen gerukt.

Martha had als hoer al lang afgedaan. Ze was bijna even oud als Joao, de butler zelf. Maar bij Martha hing het vlees al warm en slap om haar heen, vielen de plukken droog haar van haar hoofd en glommen de ogen zoals alleen die van gekken dat kunnen. Sommigen zeiden dat Martha dingen kon zien die nog moesten gebeuren, dat ze kon waarzeggen - en ze hoopten dan ook nog dat Martha ze met een gratis drankje zou bedanken.

Eén keer in de maand ging Joao naar Martha's, altijd op de laatste dag van de maand; de eerste dag van iedere nieuwe maand had hij vrij en dan kon hij uitslapen. Alleen hiervoor verliet Joao het huis van de Gouverneur nog: om zich één keer per maand vol te zuipen en met een vrouw naar bed te gaan. Meestal met Bea.

Martha vertelde hem dan de sterkste verhalen van de afgelopen maand. Vertelde wie er gepakt, verkracht, vermoord of beroofd was. Vertelde wie het land was uitgezet, wie ging komen en wat de drie belangrijkste redenen waren om niet voor de tweede maal te trouwen. En altijd vertelde ze hoe ze haar drie echtgenoten de één na de ander eruit had getrapt omdat ze het gewaagd hadden haar te meppen.

Het was vijf uur 's ochtends. Hij had gewacht tot Bea in slaap was gevallen, was toen voorzichtig uit het bed gestapt. Hij had het geld op het nachtkastje achtergelaten en even naar haar gekeken. Bea was een jaar of veertig, een magere vrouw die altijd mager zou blijven. Ze had een mooie kleur en de rimpels rond haar mond stonden haar goed. Ze was niet bijzonder mooi, een gewone vrouw - zoals hij een gewone bediende was. Ze gingen al jaren eens in de maand met elkaar naar bed. Onder andere omstandigheden waren ze misschien verliefd op elkaar geworden.

Hij draaide zich om en liep de kamer uit. Hij kende dit verhaaltje al: steeds als hij naar de slapende Bea keek, leek het alsof zijn instinct bovenkwam, het enige wat hij dan op deze wereld wilde was een vrouw en kinderen. En het einde van het verhaalde was dat hij in

het huis van de Gouverneur zijn werk verrichtte en zijn vrije tijd vulde met het lezen van de belangrijkste boeken die de samenleving had voortgebracht.

Hij vergat zijn instinct en liep de gammele trap af naar de voorkamer. Zijn hoofd begon te beuken en hij voelde de gigantische kater komen. Hij betaalde Martha de rekening en wilde vertrekken, maar Martha pakte zijn hand.

‘Je wordt oud, Joao.’

‘Dat worden we allemaal,’ antwoordde hij en probeerde zijn hand los te trekken uit de hare. Hij wilde weg uit dit hol.

‘Dat bedoel ik niet. Ik bedoel dat je nog maar weinig kansen krijgt. Je bent al over de vijftig maar het leven heeft nog schulden bij jou. Je moet er nog wat van maken, Joao...’

Hij trok zijn hand los, pakte zijn hoed van de bar en zette hem op zijn hoofd.

‘Joao? ... Je krijgt een kans... ik heb gezien dat er een kans voor je klaarligt... pak hem, Joao... als je het niet voor jezelf doet, doe het dan voor haar...’ Ze keek vluchtig naar het plafond. Boven lag Bea nog te slapen.

Joao hief zijn hoofd op, wilde iets zeggen en zag dat Martha tranen in de ogen had.

‘Martha...?’

‘Je gaat het doen?’ Ze schreeuwde het bijna uit.

‘Martha, je bent zo gek als een deur.’ Hij stak twee vingers in de lucht en liep het kroegje uit.

Buiten regende het. Hij rechtte zijn kromme rug. Schudde zijn hoofd en dacht hardop: ‘Genoeg gekken, alcohol, hoeren en waarzegsters aan mijn gemarteld hoofd...’

Doorweekt stapte hij in de bus, kocht een kaartje en was blij dat hij binnen drie kwartier weer over de oprijlaan van de villa zou lopen.

*

De Gouverneur zat achter zijn bureau.

De Gouverneur was in zijn sas.

Hij deed zijn schoenen uit. Zette de linkerschoen naast zijn stoel op de grond en hield de rechter in zijn handen. Keek ernaar. Dertig jaar geleden was hij ambassadeur geweest in de hete tropen, daar had hij voor het eerst zijn schoenen onder zijn bureau uitgeschopt. Toen hij terugkwam in de vaderlandse kou, de wollen vloerkleden en de centrale verwarmingen, wist hij niet beter: hij nam plaats achter zijn bureau en schopte zijn schoenen uit. Het was een gewoonte geworden.

De Gouverneur zat voorovergebogen in zijn stoel, hield de schoen losjes in zijn handen en keek ernaar, glimlachte, gooide hem omhoog, ving hem op en zette hem neer naast de andere schoen.

Hij leunde achterover en sloot de ogen. Met een ruk zat hij weer rechtop, gaf een ondernemende klap op het blad van zijn bureau. Toen drukte hij op het knopje van de intercom.

‘Laat Joao bij me komen.’

Hij pakte zijn agenda, nam de hoorn van de haak en toetste een nummer in. De telefoon ging tweemaal over, daarna klonk er een jonge vrouwenstem.

‘Goedemiddag. Zeezicht. Met Marsha.’

‘Goedemiddag. Kunt u mij doorverbinden met Dr. Gunter?’

‘Waar gaat het over?’

‘Zegt u hem maar dat het Eernisse is, Gouverneur Eernisse. Dan weet hij het wel.’

‘Oh, een momentje alstublieft.’

Er werd zacht op de deur geklopt en Joao kwam binnen.

‘Ga zitten, Joao, ik heb nieuws voor je.’ Hij keek Joao glimlachend aan terwijl hij de hoorn

met zijn schouder tegen zijn oor drukte en een sigaret opstak. Joao slofte naar de bank en ging langzaam zitten.

'Joao, je ziet er moe uit.' Nog voor hij dit had uitgesproken, herinnerde de Gouverneur zich dat Joao er altijd moe uitzag.

De jonge vrouwenstem klonk weer aan de telefoon. 'Mijnheer Eernisse? Dr. Gunter is op dit moment bezig met een patiënt, zou hij u over een kwartiertje terug kunnen bellen?'

'Ja, dat kan, ik ben thuis, hij heeft het nummer. Goedemiddag.'

De Gouverneur legde de hoorn neer en draaide zich om in zijn stoel, keek de butler recht aan.

'Joao, mijn beste Joao... we gaan handenvol werk krijgen. Ik laat de kinderen nog deze week overkomen.'

Hij bekeek Joao in afwachting van een reactie. Joao gaf geen kik en de Gouverneur vervolgde: 'Jij zult zorg voor ze dragen. Mocht het nodig zijn dan kun je een hulpje aannemen. Er moeten kamers voor ze vrijgemaakt worden. Zorg er alsjeblieft voor dat de deuren naar mijn vleugel grendels krijgen die zij niet kunnen openen... Ach, ik neem aan dat jij dit beter weet op te lossen dan ik. Heb je hier nog vragen over?'

'Komen ze hier wonen?'

'Ja.'

'Weet Mevrouw ervan?'

'Nee... dat is ook iets wat ik je wilde vragen: breng haar op de hoogte.'

De Gouverneur keek Joao gewichtig aan, net zo gewichtig als gekke Martha had gekeken toen ze hem voorspelde dat hij oud werd.

'Joao, je weet dat je onmisbaar bent voor deze familie. En je weet dat ik het niet alleen over je huishoudelijke taken heb. Emotioneel gezien ben je voor mij een steunpilaar. Daarom wil ik je een geheim verklappen: je bent de enige, naast mijzelf en mijn partij natuurlijk, die dit zal weten... Joao, ik ben kandidaat gesteld voor de komende presidentiële verkiezingen.'

Joao grijnsde. 'Gefeliciteerd.'

'Joao, ik bedoel hiermee dat je volgend jaar misschien deel uitmaakt van de bewoners van de *Pesidentie.* Ken je het kasteel?'

'Ja, ik ken het. Ik ben er een keer geweest.'

'Als bezoeker?'

Joao knikte. Zijn kale kop ging zachtjes op en neer, waarbij hij met zijn kin tegen zijn borstkas leunde. Joao had altijd zijn zwarte haren afgeschoren. Een gewoonte die hij had overgehouden aan de krottenwijk waar hij vandaan kwam. Daar werden alle kinderen kaalgeschoren om luizen tegen te gaan.

De telefoon rinkelde.

'Mijnheer? Dr. Gunter voor u aan de lijn.'

'Geef hem maar door... Gunter! Vriend!' groette de Gouverneur uitbundig. Hij had de dokter al in jaren niet gezien. 'Hoe gaat het met je? En met de kinderen?'

Terwijl hij luisterde gaf hij Joao een knipoog en knikte richting gang. Joao kende het gebaar, stond op en liep langzaam naar de deur, hoorde hoe de Gouverneur Dr. Gunter meldde dat hij zijn zonen weer bij zich wilde hebben.

'Een procedure? Hoezo een procedure? Een vader heeft het recht om zijn kinderen bij zich te scharen. Daar heb ik geen toestemming van een maatschappelijk werker of wie dan ook voor nodig.' Hij lachte honend. 'Gunter, jij kent mij al langer dan

vandaag, de kinderen zullen het hier goed hebben, een betere verzorging kunnen ze waarschijnlijk niet krijgen. Vergeet niet, Gunter, dat dit hun huis is. Ik kom... laat me even denken... ik kom ze aanstaande vrijdag ophalen, schikt dat? Dan kunnen we het er meteen over hebben... Lunchen? Prima idee... Ik kijk ernaar uit... Twaalf uur in de Rotary's.’

Joao sloot de deur achter zich, liep richting salon, liet zijn vingers over de rand van de biljarttafel glijden en bleef daar even staan. De zaal was hoog en er was een bar ingebouwd zodat de bediening niet geroepen hoefde te worden. Er hing een bordje aan de deur waarmee de Gouverneur aangaf dat hij niet gestoord kon worden. En in de zaal was plaats voor twee soorten bezoekers: corrupte VIP's met economische voorstellen en chauffeur, of jonge jongens met veel ambities en strakke billen die hun auto aan de zijkant van de villa parkeerden.

Toen Mevrouw nog naar beneden kwam had Joao haar hier, in deze zaal, echt leren kennen. Hij had toen op precies dezelfde plaats gestaan als nu. Naast de biljarttafel en achter de bank.

Mevrouw was nog jong en lag op de bank. Hij kon haar arm, haar gezicht en haar blote voeten zien. Voor het eerst had ze hem bij zijn voornaam genoemd, had hem gevraagd of hij haar wilde omhelzen. Had meteen gezegd dat ze niet het type was dat er met het personeel op los neukte maar dat ieder mens genegenheid nodig heeft en dat zij al lange tijd zonder moest. Dat ze zich haast niet kon herinneren hoe het voelde om door een man aangeraakt te worden. Mevrouw was in huilen uitgebarsten en had hem verteld wat hij al lang wist - dat de Gouverneur homoseksueel was maar dat hij in het belang van zijn carrière getrouwd moest zijn. Ze zei dat Joao haar niet verkeerd moest begrijpen: de Gouverneur had niet tegen haar gelogen, hij had van het begin af aan gezegd dat hij een flikker was, dat hij niet van haar hield en dat het uitsluitend om de formaliteit en de schijn ging.

Joao had haar toen niet omhelsd, vooral omdat hij wist dat ze naakt was onder haar negligé. Later had hij dat wel eens gedaan. Hij had haar toevertrouwd dat hij eens in de maand naar Martha's ging, had haar aangeraden een minnaar te nemen, tenslotte is iedereen van vlees en bloed en God zou, als Hij bestond, begrip hebben voor haar praktijken buiten het echtelijke bed.

Ze had geantwoord dat ze al een minnaar had en hij had haar niet geloofd.

Joao liep de zaal door de oostelijke deur uit. Hij stak de binnenplaats over. Zou Mevrouw verwittigen van de komst van haar drie idiote zonen.

Toen de drie jongens vijftien jaar geleden in het tehuis werden geplaatst omdat een hevige vorm van meningitis hen ieder het vermogen tot denken had ontnomen, leek het alsof Mevrouw definitief door zou slaan. Ze was daarvoor, toen haar kinderen een voor een door de ziekte gegrepen werden, al niet meer zo evenwichtig. En nu, nu het leek alsof ze dat alles achter zich had gelaten en geruild had voor helemaal niets, wist Joao niet of ze blij zou zijn met het nieuws. Noch hij noch Mevrouw had de kinderen in de afgelopen vijftien jaar gezien. De baby's, die toentertijd in de auto van het tehuis waren weggevoerd, zouden nu drie idiote mannen zijn geworden. Joao was benieuwd.

Hij klopte zacht op de deur en liep naar binnen. Mevrouw lag lijkbleek op het bed. Het leek of dit leven een eind had gemaakt aan dat van haar, ze had zich in de loop van de jaren steeds meer teruggetrokken. Teruggetrokken naar de zuidelijke helft van de derde verdieping. Uiteindelijk was ze zelf op dat idee gekomen, had haar man gesmeekt ermee in te stemmen, had de huisdokter gevraagd kanker te diagnostiseren zodat ze zich onvoorwaardelijk in haar vertrekken kon opsluiten.

De Gouverneur liet de huisdokter de diagnose stellen en bekende later, tegenover zijn collega's, kennissen en de pers, dat zijn vrouw stervende was, dat ze gelukkig niet erg leed en dat alleen God bepaalt waar eenieder van ons toe voorbestemd is.

Zoals Joao haar nu zag liggen, leek de diagnose uit te komen. Mevrouw at alleen het broodnodige, sprak amper en had alle telefoon- en televisietoestellen uit haar vleugel laten verwijderen. Ze las nauwelijks nog, alleen af en toe de krant, vluchtig. De dag dat haar kinderen werden afgevoerd, had ze de piano in stukken geslagen.

Joao vertelde haar het nieuws en voor het eerst sinds hij haar kamer was binnengegaan, keek ze hem aan.

‘Joao, over welke kinderen heb je het?’

Hij hoopte dat ze niet waanzinnig was geworden. Hij had het altijd wel verwacht, het kon moeilijk anders gaan met een briljante vrouw die op jonge leeftijd levend begraven wordt, maar hij hoopte dat ze niet waanzinnig was geworden.

‘Ernest, Arthur en...’ Hij was de naam van het jongste kind vergeten.

‘Jan,’ zei ze luid en duidelijk, ‘Jan heette hij, Joao, ik heb hem naar jou genoemd... weet je dat niet meer?’

‘Jawel... maar u weet het ook.’

‘Ja, ik wist het al een tijdje... ik vermoedde het...’ Ze wees naar de krant naast haar bed. ‘Ik lees de kranten en ik vermoed sommige dingen... Ik denk dat hij op het presidentschap uit is... en ik dacht wel dat hij de kinderen zou halen... Ik wist het alleen niet zeker... ik hoopte dat hij er van af zou zien... Heb je sigaretten?’

Ze rookten. Mevrouw had dat al zo lang niet meer gedaan dat ze moest hoesten. Ze keek boos uit het raam.

‘Hij is met mij getrouwd om ambassadeurtje te kunnen worden, waarom zou hij zijn idiote kinderen niet om zich heen scharen als hij daarmee President kan worden? ... En toch kan ik mijn man niet begrijpen...’ Ze wierp haar hoofd lachend achterover. ‘Misschien moest ik weer eens met hem praten.’

*

Joao had het druk gehad. De afgelopen drie dagen was hij 's avonds doodmoe zijn bed ingerold. Hij had alles voorbereid voor de komst van de drie idioten. Hij had kamers laten schilderen, meubels gekozen, de vijver laten dempen, de omheining laten controleren, kleren en speelgoed besteld en de stopcontacten laten beveiligen, hij had muziek laten brengen en drie fietsen met zijwielen. De toiletten en de badkamers waren voorzien van rubberen nopjes op de vloer, zodat geen idioot door zijn nalatigheid de nek zou breken. Vandaag werkte Joao precies dertig jaar voor de Gouverneur. In al die tijd had hij nooit gefaald. Ook deze keer niet. Hij liep zijn laatste ronde door de idiotenvleugel, toen ging hij naar de binnenplaats. Als het niet regende rookte hij daar altijd zijn laatste sigaret van de dag, terwijl hij opkeek naar de hoge muren van het huis, zijn huis, het huis waar hij op paste.

Hij zag een bobbel in een van de bloembedden, liep er peinzend op af en ontwaarde een enorme molshoop. Morgen zou hij de tuinman er op wijzen.

In de studeerkamer zag hij licht branden. Hij hoorde iemand schreeuwen en wilde zich omdraaien om weer terug te gaan naar zijn kamer. Hij had geleerd dat discretie een van de belangrijkste vaardigheden van een butler was. Maar hij had de schreeuwende stem herkend - het was Mevrouw. Ze was uit haar kamer gekomen, had haar vleugel verlaten en stond nu beneden, in de studio van haar echtgenoot. Ze schreeuwde tegen hem.

‘VEEL TE VER!’ schreeuwde Mevrouw. ‘MIJ KAPOT GEMAAKT... KANKERCARRIÈRE... WEGSTOPPEN EN WEER PAKKEN... ZONEN ZONEN... KUNT NIET ALLES GEBRUIKEN, NIET ALLES, GODVERDOMME! LUISTER NAAR ME! STOPPEN... STOPPEN MOET JE! ERGENS MOET JE STOPPEN

EN ALS JIJ DAT NIET DOET DAN DOE IK DAT! HOOR JE ME? DAN STOP IK JE!'

Joao zag Mevrouw door de verlichte kamer stormen. Ze was aangekleed, had zich aangekleed om najaren van ontbinding tegen haar man te keer te gaan.

Joao hoorde een klap, wist niet of Mevrouw Mijnheer geslagen had of andersom. Misschien was er iets stuk gegooid of was er iets geknapt. Hij had hier in ieder geval niets mee te

maken. Hij liep terug naar zijn kamer, kroop in bed en probeerde tevergeefs de slaap te vatten.

*

Toen hij de volgende morgen haar kamer binnenliep, sliep ze nog. Hij wilde haar wekken, pakte haar hand en kneep erin.

'Mevrouw?'

'Ze slaapt nog,' zei de Gouverneur achter hem. Joao schrok, had hem niet horen binnenkomen.

'Ik heb haar een kalmerend middel gegeven. Ze was nogal overstuur omdat de jongens morgen komen.'

Joao knikte.

De Gouverneur keek naar zijn slapende vrouw en fronste zijn voorhoofd. Zijn ogen stonden droef. Even leek het alsof hij de wereld vergeten was, of hij een man was die bedroefd was om zijn gezellin.

Hij kuchte. 'Ik zal zelf voor haar zorgen, Joao, jij hebt genoeg andere dingen te doen.'

'De voorbereidingen zijn al gereed, u hoeft zich nergens druk om te maken. Ik kan mijn dagelijkse taken gewoon uitvoeren.'

'Toch wil ik zelf voor haar zorgen, Joao. Ik geloof... ik heb haar misschien wat verwaarloosd de laatste tijd.' De Gouverneur glimlachte onhandig. 'Vrouwen hebben wat meer aandacht nodig dan wij, nietwaar, Joao?'

'Dat is waar,' antwoordde Joao en vertrok omdat hij anders op de Gouverneur in zou rammen. De vuile gore flikker.

'Misschien wat verwaarloosd de laatste tijd', had hij gezegd. De smeerlap. Hij had nooit anders gedaan. En nu ze bereid was iets te doen, spoot hij haar plat. Plat haar bed in. De volgende dertig jaar haar bed weer in.

Joao kon zich niet herinneren dat hij de Gouverneur ooit vervloekt had, hij vervloekte nooit iemand. Maar vandaag was dat wat hij het liefste zou doen - de Gouverneur vervloeken. Zijn sexe vervloeken en zijn beroep. Zijn toekomstmogelijkheden en zijn plannen. Zijn naam en zijn idealen. Hem vervloeken tot hij daadwerkelijk zou verdwijnen naar het midden van de hel en de weg zou vrijmaken voor Mevrouw.

Hij hield zichzelf in toom. Hij kon niet anders. Hij leefde immers in toom en er was geen enkele manier om daar onderuit te komen. Joao stormde de binnenplaats op en voelde zich ellendig omdat zijn razernij plaats wilde maken voor tranen, lullige tranen omdat Mevrouw weer platgespoten was, omdat ze nooit een minnaar had gehad en omdat hij wist dat hij en Mevrouw in hetzelfde zinkende schip zaten, omdat ze beiden hun leven verkocht hadden aan dezelfde afnemer en daarbij vergeten waren dat ze er zelf nog wat van moesten maken, omdat... omdat het leven hen nog wat schuldig was. Hij stak zijn handen in zijn zakken, schudde zijn hoofd en ademde diep in.

Hij zag de tuinman de binnenplaats oplopen en wenkte hem.

'Ik heb een molshoop gezien. Misschien moet er weer gif worden gestrooid.'

'Ja, ik zal dat deze week nog doen. Is alles in orde met u?'

‘Jawel, bekommert u zich nu maar om die mollen... Het spijt mij... Het gaat, om eerlijk te zijn, slecht. Maar na regen komt zonneschijn, nietwaar?’

‘Dat is waar,’ zei de tuinman grijnzend. ‘Sterkte.’

Joao bedankte hem en bracht de rest van de dag door in de idiotenvleugel. Hij zocht, terwijl hij wist dat ze er niet waren, naar spullen waarmee het idiote drietal zich zou kunnen verwonden.

Tegen achten liet de Gouverneur Joao bij zich komen.
'Joao, morgen is het zover.' De Gouverneur lachte. 'Ik wil dat je om half twee naar Zeezicht gaat. Neem mijn limousine, ik ga zelf eerder met een taxi want ik lunch met de dokter.' Hij schonk zichzelf een drankje in. 'Wat wil je drinken, Joao?'
'Niets, dank u.'
'Ik neem aan dat de dokter en ik terug zijn op Zeezicht voordat jij bent gearriveerd. Jij kunt de kinderen dan mee naar huis nemen. Ik kom 's avonds pas weer thuis. Ik neem aan dat je het zo lang zonder mij kunt klaren. Nog vragen?'
'Nee Mijnheer, het is allemaal duidelijk,' zei Joao. Hij maakte aanstalten om weer verder te gaan met zijn hopeloze zoektocht naar slordigheidsfoutjes.
'Wacht even. Zorg vanavond en morgen voor Mevrouw.' Hij pakte een doosje uit zijn bureaula. 'Een uur voor iedere maaltijd geef je haar twee van deze, als ze onrustig wordt drie. Het is de bedoeling dat ze slaapt. De dokter heeft haar een slaapkuur voorgeschreven.' De Gouverneur kwam achter zijn bureau vandaan, schudde zijn hoofd en zuchtte: 'Ik heb het niet zo op dit soort middelen maar de dokter zal wel weten wat het beste voor haar is, nietwaar?'
Joao nam het doosje aan zonder ernaar te kijken.
'Ik heb trouwens gezien hoe je de kamers voor de kinderen hebt ingericht. Prachtwerk, Joao.'
'Prettige avond, Mijnheer, en tot morgen op Zeezicht.'
'Tot morgen op Zeezicht,' herhaalde de Gouverneur met een grijns en een knipoog.
Joao zelf was de hele dag in de idiotenvleugel geweest en wist dat de Gouverneur daar geen kijkje had genomen. Ook wist Joao dat er maar twee auto's de oprijlaan waren opgereden en dat geen van beide die van de dokter was geweest. De ene was van de elektricien, de andere was een rode wagen die er die ochtend al stond, en die waarschijnlijk gisternacht was gearriveerd.

Een halfuur later hoorde Joao stemmen in de hal en zag hij de Gouverneur, vergezeld door een gewillige, goedgebouwde jongeman, de villa verlaten.
Pak je kans, Joao...
Hij wist nu precies wat hem te doen stond. Niet omdat hij erover had nagedacht maar omdat de gedachte in zijn hoofd was geslagen en daar op slag alle ruimte had ingenomen.

*

Mevrouw kreeg die avond haar pillen niet en 's ochtends, toen Joao de kamer inliep met een stevig ontbijt, was ze wakker.
'Goedemorgen.' Hij trok de gordijnen open en glimlachte naar haar, duidelijk en vastberaden, blij als een verliefde puber. 'Ik wil met u praten,' kondigde hij aan. 'Ik heb vannacht nagedacht. Straks moet ik de kinderen ophalen. Ik heb dan de limousine ter beschikking en de Gouverneur komt pas vanavond thuis. Ik... ik wil de kinderen hierheen brengen... u moet dan klaar zijn om te vertrekken. We laten de jongens hier en u gaat dan met mij mee. Als u hier blijft zult u pillen slikken tot uw dood. We kunnen ons eerst bij vrienden van mij verstoppen. Daarna naar Brazilië...'
Mevrouw lachte zwak, lachte hem misschien wel uit.

Joao vreesde dat ze niet op zijn voorstel zou ingaan en liet een stortvloed van woorden op haar los. Hij praatte over sterven en over verliezen, hij bekende dat hij had geluisterd toen ze tegen de Gouverneur had geschreeuwd.

'Dat was de eerste keer in jaren dat u iets deed, Mevrouw, en het is het laatste wat u deed als u niet met mij meegaat. U heeft uw dood laten vaststellen maar u heeft dat nooit durven

waarmaken. Ik heb gewacht op uw zelfmoord, Mevrouw, maar u heeft het niet gedaan. U maakt uzelf niet van kant, u wacht nog...'

Hij vroeg haar deze kans te pakken. Hij vertelde haar dat ze al oud werd, zoals hij, en dat hij daarmee bedoelde dat ze niet veel kansen meer zouden krijgen. Zij niet, zij net zomin. Dat het leven hen nog wat schuldig was.

Hij zag haar gezicht vertrekken en viel stil. Ze had geluisterd en hij wist niets meer te zeggen.

Ze knikte. 'Goed,' zei ze, 'ik ga mee.'

Maar ze zei er niet bij dat ze het deed omdat ze toch niets te verliezen had. Als ze hen zouden vinden en terugbrengen, zou ze weer in ditzelfde bed worden gelegd tot haar dood - of tot de dood erop volgde. Joao was degene die wat te verliezen had, want hem zouden ze van ontvoering beschuldigen.

'Ik ga met je mee,' herhaalde ze.

Joao kon zich niet inhouden. Hij pakte haar stevig beet en zoende haar op haar voorhoofd. 'Blijf gewoon op uw kamer zitten. Pak in wat u nodig heeft, neem uw paspoort mee... en een badpak.' Hij knipoogde naar haar.

Nu moest hij zich haasten. Hij vertelde haar dat hij zijn eigen spullen nog moest pakken en dat hij aan Martha moest vragen of ze zolang bij haar konden blijven. In ieder geval tot de eerste vlucht naar Brazilië.

'Margriet?' vroeg Mevrouw.

'Zou u vandaag nog kunnen proberen te boeken? Wanneer u niet in Brazilië wilt blijven kunt u altijd nog terugkeren, maar ik denk niet dat het verstandig is om hier te blijven. Voorlopig niet tenminste...'

'Ik heb hier niet veel te zoeken. Ik zou heel graag naar Brazilië gaan. Maar ik moet wel vanuit een telefooncel bellen... in dit huis worden alle gesprekken afgeluisterd, voornamelijk door de Gouverneur zelf.'

Ze had gelijk. Goed dat ze het had gezegd, want hij was van plan geweest om Martha hier vandaan te bellen. Ze zouden niet ver zijn gekomen...

'We kunnen beter later boeken. Het zou opvallend zijn als u het huis zou verlaten, dat is een zorg voor straks. Nu moet ik me haasten. Tussen twee uur en half drie zal ik hier zijn. Een van de meiden kan voor de kinderen zorgen totdat de Gouverneur terug is.'

Joao had last van binnenpretjes als hij aan het gezicht van de Gouverneur dacht wanneer die zou merken dat zijn dode vrouw ervandoor was met de butler, en hem drie idioten naliet. Toen hij naar zijn kamer liep leek het alsof zijn voeten vleugels hadden. Hij zou zijn kans grijpen, alle kansen, met beide handen.

Met twee handen graaide hij het een en ander bij elkaar en gooide het in zijn koffer. Waarom naar Brazilië? Omdat hij daar ooit vandaan was gekomen? Misschien. Maar dat was al zo lang geleden... dertig jaar geleden... hij kende daar geen mensen meer... en wie hij daar gekend had, was hij vergeten.

*

Om twaalf uur stapte Joao in de auto. Hij reed de oprit af, de vier kilometer lange weg op. Vier kilometer asfalt had de Gouverneur laten aanleggen. Aan het eind

daarvan had hij zijn villa geplant, aan het begin een bordje met ‘Verboden Toegang - Privé terrein’.

De weg was een lange, dalende bocht. Joao gaf plankgas en schoot eroverheen, helde flauw naar links en reed in geen tijd de hoofdweg op, richting stad. Hij stopte bij de eerste telefooncel en draaide Martha's nummer. Een standaard opname deed hem vermoeden dat Martha de rekening niet had betaald. Hij probeerde het opnieuw.

‘Dit abonneenummer is tijdelijk buiten gebruik. Raadpleeg voor meer informa...’

Hij stormde de telefooncel uit en sprong in de auto. Als een bezetene reed hij naar Martha's Place. Met een diplomatiek nummerbord en in een limousine zouden ze hem niet al te gauw tegenhouden wegens een stomme verkeersovertreding. Hij trapte het gaspedaal diep in, werd twintig jaar jonger en schoot door een rood stoplicht.

Buiten adem kwam hij bij Martha aan. Gelukkig was het niet druk. Er zat alleen een landloper in een hoek die zijn best deed zijn lever in één keer weg te drinken. Martha leunde met haar borsten op de bar en keek op toen ze Joao zag binnenkomen. Ze zei niks en probeerde achter hem te kijken.

‘Ben je alleen?’ vroeg ze, naar de deur kijkend.

‘Ja. Ik heb je hulp nodig.’

‘Ik had je met gezelschap verwacht...’

‘Martha, ik heb je HULP nodig zeg ik je... Ik kom vanmiddag hierheen, met een dame. Ik moet een kamer hebben voor een paar dagen... Ik betaal er dubbel voor maar je mag het er met niemand over hebben, hoor je? Met niemand.’

‘Het is al goed. Kom maar met je dame. Ik maak wel een kamer vrij. Twintig gulden per dag per persoon, met ontbijt voor tien uur.’

‘Bedankt, Martha, bedankt.’ Hij wilde haar kussen, bedacht zich en sprong weer naar buiten, rende naar de auto.

De weg naar Zeezicht vond hij niet meteen, hij was nog maar net op tijd. Het was precies half twee. Hij haalde zijn zakdoek uit zijn zak en veegde het zweet van zijn gezicht, stak een sigaret op en probeerde tot rust te komen. Hij mocht niets laten merken. De uitdrukking op zijn gezicht moest zo nietszeggend zijn als hij altijd geweest was.

De idioten zaten morsdood voor zich uit te kijken terwijl het slijm ze uit de mond liep.

‘De Gouverneur moest plotseling weg,’ zei Dr. Gunter met een Duits accent. ‘Ik kan de kinderen wel aan u meegeven, de Gouverneur heeft daar schriftelijk toestemming voor gegeven.’

Joao kon zijn ogen niet van de idioten afhouden. Ze waren kaal. Niet kaalgeschoren, zoals hij, maar echt kaal. Er groeide geen haar op hun hoofd, ze hadden niet eens wenkbrauwen. De twee oudsten konden niet lopen.

‘Naarmate ze ouder worden, gaan ze harder achteruit,’ verklaarde Dr. Gunter.

‘Hoe breng ik ze naar de auto?’ vroeg Joao terwijl hij op zijn horloge keek.

‘Momentje.’

Op Dr. Gunters wenk kwamen twee broeders aandraven. Samen brachten ze de idioten naar de auto. Toen ze eenmaal achterin zaten, dacht Joao aan de ingerichte kamers. Hij bekeek de openstaande monden, de verdwaalde blikken en de natte plek rond het kruis van de middelste en hij wist dat deze jongens niet in staat waren iets vast te pakken, laat staan dat ze iets van het nieuwe speelgoed zouden gebruiken.

Hij meende dat de jongste even naar hem keek, dat de verplaatsing van de speelzaal naar de limousine leven in hem had geblazen.

‘Dokter... zijn ze niet gevaarlijk?’

‘Nee. Er is geen sprake van enige hersenactiviteit. Geen van hen zal ooit een initiatief tonen tot wat dan ook.’

Niet helemaal gerustgesteld stapte Joao voorin. Hij groette de dokter en reed weg zonder zijn ogen van de achteruitkijkspiegel, met daarin de drie starende idioten, af te houden. Voorzichtig reed hij door de stad. Langzaam maakten zijn lugubere fantasieën over bloeddorstige zombies plaats voor toekomstmuziek. Hij wist dat Mevrouw op de rand van

haar bed zou zitten. Dat haar koffer vanaf de vloer naar haar zou staan opkijken en dat ze hem glimlachend - 'Rustig maar, we gaan zo' - zou toespreken.

*

Om kwart voor drie reed hij de limousine van de hoofdweg af de oprijlaan op. De laatste vier kilometer voor hij bij de villa zou zijn. Nog vier kilometer en dan zouden het leven en hij afrekenen: dan zou het leven hem verwennen, dan zou hij, na jaren inleveren, voor het eerst beloond worden - hij zou met open ogen en met beide benen midden in het leven staan. Hij zou gezelschap hebben, avonturen beleven, genieten van de avonduren.

Hij reed de bocht door en dacht aan zijn Mevrouw toen hij een rode Mazda zag staan. Hij kende de auto niet. Wat had een onbekende hier te zoeken? Waarschijnlijk een afgedwaalde toerist met autopech, maar Joao had geen zin om te stoppen. Hij had belangrijker dingen te doen, er wachtte iemand op hem. Mevrouw zou haar koffer al gepakt hebben. Ze zou klaarstaan om hem met open armen te ontvangen, om samen met hem de benen te nemen, weg van haar sterfbed, lijnrecht naar het Geluk.

Hij naderde de rode Mazda. Iets deed hem nu denken dat hij deze auto wel al gezien had. Hij week uit naar rechts en reed iets langzamer, wilde kijken waar de auto vandaan kwam maar zag toen dat de kentekenplaten verwijderd waren.

En toen zag hij hem staan. Een middelgroot figuur die over de autokap leunde, een geweer over de schouder. De loop wees recht naar Joao en volgde langzaam maar trefzeker de gang van de limousine.

Joao bleef langzaam rijden. Keek recht in de loop. Wilde die vent hem en de drie idioten achterin van de weg blazen? Waar wachtte hij dan op?

De afstand was te groot om het gezicht van de man duidelijk te kunnen onderscheiden. Maar wanneer je dertig jaar voor de Gouverneur gewerkt hebt, hoeft hij niet dichtbij te staan - van veraf kun je zijn gebaren al herkennen, zijn houding, zoals je je eigen moeder op een kilometer afstand kunt herkennen.

En Joao herkende hem. Wist dat zijn pientere blik schuilging achter de zonnebril. Wist dat zijn ambtenaarshanden in de handschoenen staken en dat zijn vinger de trekker zou overhalen om hem en de drie idioten van de wereld te knallen. En Joao vroeg zich af wanneer de Gouverneur dit bedacht had. Hoelang hij al wist dat zijn butler ten dode was opgeschreven. Joao wilde weten of het al te laat was geweest toen hij besloten had voor zichzelf te kiezen.

Hij wilde het weten, hij moest het weten voor hij vermoord zou worden. En hij wist. Hij wist dat de rode Mazda waarschijnlijk als gestolen was opgegeven door een jonge knul die, strak in het vel, bij de Gouverneur in dienst was als stoeipoes. Dat die jonge knul het nieuwe gezicht zou worden van de internationale homo-bladen en dat Mevrouw van verdriet zou sterven na de brutale moord op haar drie zonen. Dat een anti-christelijke beweging, het N.A.O.-Liberty, de verantwoordelijkheid voor de aanslag zou opeisen en dat niets van dit alles de ruggegraat van de Gouverneur zou breken, dat hij de man was die deze natie naar de top zou leiden.

Dat hij tot President gekozen zou worden.

Het leven had nog zoveel te goed voor Joao.

Dat wilde hij uitschreeuwen vlak voordat hij een lichtflits uit de loop zag schieten die hem de mond snoerde en vlak voordat hij de knal hoorde die zijn schreeuw overstemde.

[Nummer 213]

Voorwoord

Het thema van de boekenweek van dit jaar is ‘Dichters en verzen’. Voor ons was dat een mooie gelegenheid om een aantal dichters en dichteressen dichter bij de lezer te brengen.

In dit nummer presenteren zij zich, ieder op zijn of haar eigen wijze, aan de lezer. Sommigen kijken daarbij de lezer recht aan, anderen zijn op zoek naar het *beeld* van de lezer. Maar allemaal schrijven ze naar hetzelfde doel: de dichter bij de lezer.

Daarnaast komen twee dichters en een schrijver op een andere wijze dichterbij: Hans Faverey door middel van twee gedichten, Tymen Trolsky komt achter zijn pseudoniem vandaan en Eddy du Perron zoekt contact met Valery Larbaud.

En ten slotte de novelle van Henk Hopman, waarin meneer D. een opmerkelijke visie op het leven verkondigt. Of liever: op de dood, want die is dichterbij.

De redactie

Ron Elshout
De aangesproken persoon
Over lezer en dichter, dichter en lezer

Want jij die mij liefhebt, nog niet kent, of haat,
die kortom liever zonder mij bestaat:
waarom ben je met dit boek op schoot?
En nu is het te laat.

(Leo Vroman)

Hier moet de Leser doen ghelijck de kieckens drincken,
Dat is, op yder woort een ruyme wijle dincken;
Hier moet de lezer doen ghelijck het schaepjen eet,
Dat nimmermeer en swelcht als nae den derden beet.

(Jacob Cats)

Terwijl ik dit lees...

Er zijn geportretteerden die je vanaf de foto, het schilderij, trakteren op een intiem contact: ze kijken je aan. Deze rechtstreekse vorm van woordeloos aanspreken maakt dat je je, als beschouwer, niet buitengesloten hoeft te voelen; er is iets in te bespeuren van een uitnodiging, een knipoog die weliswaar nooit zal plaatsvinden, omdat de foto, het schilderij, altijd het moment juist daarvóór of daarna heeft vastgelegd, maar de afstand is éven minder dan bij een portret van iemand die, zo lijkt het, niet wist dat hij (of zij) geportretteerd werd. De beschouwer wordt dan in de rol van voyeur gedrongen. Daar kan in sommige situaties een zekere, soms erotische spanning van uitgaan, maar gêne maakt van die spanning stellig onderdeel uit. Onmiskenbaar wordt dat sterker naarmate de geportretteerde meer in zichzelf of zijn bezigheden, zoals lezen of schrijven, verzonken is.

De inbreuk door een beschouwer gepleegd op de intieme wereld die iemand zich geschapen heeft wanneer hij leest, wordt prachtig weergegeven in de eerste regel van Ed. Hoorniks sonnet *Mijn dochter en ik*: ‘Terwijl ik lees voel ik mijn dochter kijken’. Het geheim van deze regel schuilt in de antimetrie: ∪–∪––∪∪–∪–∪, die in de botsing tussen *lees* en *voel* (nog versterkt door het weglaten van de komma) het onrustbrengende moment verbeeldt van de buitenwereld die zich aan de lezer opdringt. Meteen in de volgende regel liegt Hoornik: ‘[.....] en lees rustig door’. Dat hij liegt blijkt uit de rest van het gedicht dat alles bevat wat hij juist nu, nu hij schíjnbaar zit te lezen, over zichzelf en zijn dochter denkt. Een paar regels verder luidt het dan ook: ‘Ik sluit het boek.’

Nu is dit nog een dochter, met wie de vader zich, blijkens het gedicht, grotendeels kan identificeren; het kan kleiner doch onrustbarender, zoals uit dit gedichtje van Jan Eijkelboom blijkt:

In de tuin kijk ik op uit mijn boek
en zie de zekerheid van bijen
die de bloem binnengaan
van een springbalsemien,

af en toe stotend op zaadkalebasjes
die, geruisloos ontploffend,
trefzeker hun zwart zaad verspreiden.

Onzeker ga ik weer lezen.

Een boek is een door schrijver en lezer geschapen binnenwereld; wanneer de buitenwereld er ongevraagd in doordringt, begeeft de eerste het, in het ergste geval ontploft hij geluidloos.

Rembrandt, Titus en Vestdijk

Rembrandt schilderde een onbarmhartige reeks zelfportretten; op elk daarvan kijkt hij de toeschouwer recht in de ogen, die hij daarmee deelgenoot maakt van zijn veroudering; als hij omstreeks 1656 *Hendrickje bij het raam* schildert kijkt zij de schilder, en daarmee ons, liefdevol aan. Wij nemen voor het schilderij staand zijn plaats in en delen met hem

haar uitnodigende oogopslag. Maar als hij in dezelfde jaren, respectievelijk in 1655 en 1656/57, Titus schildert, ontmoeten wij diens ogen niet.

Hoe je je ook wendt en keert, staande voor *Portret van Titus aan de lessenaar* lukt het niet zijn ogen te vangen. Op Rembrandts zoon, althans zoals hij hier is afgebeeld, zijn Achterbergs woorden uit *En Jezus schreef in 't zand* van toepassing: ‘wij weten / niet wat hij schreef, hij was het zelf / vergeten, verzonken in de woorden van zijn hand’. Titus kijkt niet zozeer langs ons heen, hij is in monoloog met zichzelf, zijn blik houdt op vóór die ons bereikt.

Op het ongeveer een jaar later gemaakte *Lezende Titus* is iets bijzonders aan de hand. Weer zijn Titus' ogen onbereikbaar (ze zijn neergeslagen en gericht op het boek dat hij in zijn handen houdt), maar het is alsof het contact gemakkelijker tot stand kan komen dan met de jongen van een jaar eerder. Het schilderij uit 1655 vangt Titus op een ingekeerd moment, mij bevangt een zekere gêne wanneer ik daar deelgenoot van word, laat staan dat ik hem zou durven storen. Maar toch, hoewel de titel *Lezende Titus* anders doet vermoeden, is het tweede doek opener. Niet het minst komt dat doordat Titus' rechte houding en de stand van zijn lippen doen vermoeden dat hij zit voor te lezen. Ook hier blijven we onbekend met de woorden die hij in zijn hand houdt, maar hij geeft er duidelijk blijk van ze met ons te willen delen.

Simon Vestdijk publiceerde precies 300 jaar later in *Rembrandt en de engelen* een sonnet, dat in een voorpublikatie nog de titel had ± *1657 Hofmuseum Wenen* en dat in de bundel de titel meekreeg van het tweede schilderij:

Lezende Titus

Ik had hem alle woorden leren lezen
En zware boeken leren openslaan.
Mijn kleuren droeg hij kleurloos in zijn wezen.
Hij was te bleek. Zo ging hij hiervandaan.

Altijd goedhartig, is, waar wij nog vrezen,
Híj, hemeling, met onze vrees begaan.
Hij zou wel onze voorspraak willen wezen
Bij eng'len die ons mensen gadeslaan.

Dus leest hij boeken, steeds nog, en zijn ogen
Zijn groot van zorgelijkheid om wat hij las
Over de zielen die naar hun vermogen

En hun tekorten worden afgewogen.
Over zijn vaders zondenboek gebogen
Is hij zo bleek als toen hij hier nog was.

Ondanks dat zowel de twee titels als de documentatie in de eerste uitgave van de bundel uitsluitend lijken te wijzen op het tweede schilderij als inspiratiebron, kan ik me maar niet aan de indruk onttrekken dat Vestdijk bij het schrijven van het gedicht de twee schilderijen over elkaar heeft zien schuiven; de bleekheid, de ogen ‘groot van zorgelijkheid’ lijken me eerder ontleend aan het schilderij uit 1656, op welk portret de kleur van Titus' huid grote overeenkomsten vertoont met het onder zijn hand liggende gelige papier, zijn ogen inderdaad nietsziend wijd opengesperd zijn en hij door zijn ingekeerdheid even (als de door Vestdijk genoemde *hemeling*) niet

van deze wereld is. Op het schilderij uit 1657 is hij uitdrukkelijk wèl van deze wereld; hij leest niet, hij leest voor. Hoe het ook zij, zoals Rembrandt met zijn schilderijen over de dood heen reikte, schreef Vestdijk een gedicht dat leven en dood met elkaar verbindt.

Opwekken uit de dood

Vestdijk is niet de enige dichter bij wie het gedicht de dood tracht te verschalken; kan dat doordat het iemand ‘vereeuwigt’, soms probeert de dichter middels zijn gedicht iemand te bereiken aan gene zijde. Legendarisch is natuurlijk het z.g. centrale thema van Gerrit Achterberg die, volgens sommigen, in iedere *Gij* zijn ‘gestorven geliefde’ probeert te bereiken om haar aldus op te wekken uit de dood. Dat kan ook reëler, getuige dit gedicht van Willem van Toorn die zich bij het schrijven richtte tot een eenzame latere lezer, liefst lezeres:

Soms maar vaak

Soms wil ik dat er straks
als mijn dode hoofd niets meer weet

in deze regels een vreselijke,
slopende ziekte uitbreekt.
Woordenpest bijvoorbeeld, iets zwarts
dat betekenissen aantast
en lettertekens vreet.

Waarom zou jij ze lezen
als je mijn verdwenen
ik niet eens antwoord kunt geven?

Maar vaak hoop ik dat dit papier
nooit vergaat of vergeelt,
zodat honderd jaar van hier
of nog veel verder een heel
lieve maar ook zeer eenzame
latere, liefst een dame,
het stof van de bladzijde veegt
en letter voor letter leest:
eindelijk eindelijk samen.

Het kan zijn dat een lezer bij dit gedicht nog het gevoel heeft dat de dichter het honderd jaar over zijn hoofd heen tegen een ander heeft, maar de identificatie met de *jij* uit *Twee dochters* zal geen lezer moeite kosten:

Slaperig vroeg in de ochtend
zie ik ze de laan
uit fietsen samen, ze gaan
naar het dorp, A en S, mijn dochters.

Als ik tekenen kon
zou je hier nu een prent
zien ontstaan waar ze in bevroren waren: heel dun
(ze zijn al haast aan het eind,
waar de weg naar het dorp begint)
waait hun haar in de wind
onder een mistige zon.

Nu moet je mij maar geloven
op wat woorden. Kijk, er blinkt
een spaak of een bel. Een lint
van langgerekt licht komt het openstaande
raam ingeschoven.

Ze zijn al achter de bomen.
Maar jij ziet hun haar nog stromen
in je hoofd. Hoor, hun fietsen
ruisen ook achter je ogen.
Ze zijn makkelijk het liefste
wat er in al dit groen
bestaat, A en S. Je ziet ze?
Dan mag je dit vers dichtdoen.

In jouw hoofd vastgelegd
raken ze even niet weg.

De afstand

De lezer wordt familiair door de dichter met *jij* aangesproken, maar in alle intimiteit wordt hij ook een beetje op afstand gehouden doordat hij van de dochters niet de namen mag weten. Ook dit gedicht doet een, zij het bescheiden, poging tot vereeuwiging: de dichter heeft het gedicht en de lezer nodig om de dochters 'vast te houden'. Willem van Toorn haalt zijn lezer wel vaker binnen in het gedicht: 'waaruit jij kunt lezen wat ik zie'.

Niet veel dichters doen dat, hetgeen soms te verklaren valt uit het monologische karakter van sommige dichters en hun poëzie. Daarnaast twijfelen dichters zelf zo nu en dan nogal eens (en gezien de verkoopcijfers van poëziebundels... wie zal hun ongelijk geven) aan de communicatieve mogelijkheden van het gedicht, een reserve die in het bovenstaande gedicht ook blijkt uit een zin als 'Nu moet je mij maar geloven / op wat woorden'. Of, van dezelfde dichter, uit *Een kraai bij Siena*: 'Hoe zich deze woorden bewegen / ongeveer van mij naar jou.' Die *jou*, dat ben ik, de lezer, die meteen de scepsis van de dichter vaststelt aan de hand van *ongeveer*.

Jacques Hamelink brengt zijn twijfels over het bereiken van de lezer ondubbelzinnig onder woorden door het eerste gedicht van *Ceremoniële en particuliere madrigalen* van de titel 'Poste restante' te voorzien. Het gedicht moet door de lezer, alsof het zich op het postkantoor bevindende brief betreft, 'afgehaald' worden en of dat gebeurt is nog maar de vraag. Daarbij komt nog:

> [.....]
> Je hebt van jouw kant gelijk
> wanneer je in de wirwar die ontstond
> dit, mijn treuzelende rode draad,

een leeg begrip noemt.
Maar als dat alles is en nog verbindt
over een niets, ben ik niet ontevreden.

Poëzie als ‘leeg begrip’, maar zolang ze lezer en dichter met elkaar verbindt... ach, dan zijn *we* niet ontevreden.

Wanneer die brief afgehaald wordt, is ook nog een vraag. Blijkbaar ging Jan Greshoff er wel van uit dat het ooit zou gebeuren, maar de met *gij* aangesproken lezer komt, voorzover het de dichter betreft, te laat:

De roepende in de woestijn

Gij zult mijn stem
Uit een vergeten verte
Pas horen juichen smeken
Verleidelijk en helder
Wanneer mijn mond
Verdord zal zijn.

Het opheffen van de afstand

Leo Vroman is de onbekommerdste uitzondering op al deze scepsis, die ik ken. Eén van zijn beroemdste gedichten is een liefdesverklaring aan zijn lezers, terwijl hij die door het papier heen zo recht mogelijk aankijkt:

Voor wie dit leest

Gedrukte letters laat ik U hier kijken,
maar met mijn warme mond kan ik niet spreken,
mijn hete hand uit dit papier niet steken;
wat kan ik doen? Ik kan U niet bereiken.

O, als ik troosten kon, dan kon ik wenen.
Kom, leg Uw hand op dit papier; mijn huid;
verzacht het vreemde door de druk verstenen
van het geschreven woord, of spreek het uit.

Menige verzen heb ik al geschreven,
ben menigen een vreemdeling gebleven
en wien ik griefde weet ik niets te geven:
liefde is het enige.

Liefde is het meestal ook geweest
die mij het potlood in de hand bewoog
tot ik mij slapende voorover boog
over de woorden die Gij wakkerleest.

Ik zou wel onder deze bladzij willen zijn
en door de letters heen van dit gedicht
kijken in Uw lezende gezicht
en hunkeren naar het smelten van Uw pijn.

Doe deze woorden niet vergeefs ontwaken,
zij kunnen zich hun naaktheid niet vergeven;
en laat Uw blik hun innigste niet raken
tenzij Gij door de liefde zijt gedreven.

Lees dit dan al een lang verwachte brief,
en wees gerust, en vrees niet de gedachte
dat U door deze woorden werd gekust:
ik heb je zo lief.

Van alle dichters beseft Leo Vroman misschien nog het beste dat lezer en dichter een dierbare ondeelbaarheid vormen. Hij zegt het in het gedicht zelf. ‘Ik kan U niet bereiken’. Dat lijkt wellicht even op de eerder beschreven scepsis, maar Vroman heeft er blijkbaar het vertrouwen wel in dat er een Gij, een lezer komt die de woorden wakkerleest. Vroman stelt zijn dichtst mogelijke lichamelijke aanwezigheid daar tegenover in de beroemde asyndetische vergelijking ‘dit papier; mijn huid’. ‘Nog niet dichtbij genoeg,’ moet Vroman minstens dertig jaar later gedacht hebben, toen hij bedacht dat ‘U’ een woord is dat toch juist weer afstand schept. Daarom doet hij er nog een schepje bovenop door *Voor wie dit leest* alsnog te voorzien van een envelop met ironisch opschrift, waarna de lezer het oude gedicht mag herschrijven: alle keren ‘U’ schrappen en er ‘jij’ van maken! Want ‘jij’ is nader dan ‘U’:

Voor wie dit kent

Ik zou mijn hand wel uit dat huilvers willen beuren
om het stil en schriftelijk te verscheuren
want ach ik ben zo arrogant geweest
voor wie dat las en zelfs voor wie dit leest.
Sinds die slotzin (al of niet beroemd)
heb ik geen mens meer u genoemd

omdat ook jij mij zoveel nader bent
dat ik op straat graag door je word herkend.

Lees dit dus als een soort van envelop
en lach, en roep 'Hoe kan dat nu?
Hier staat uitsluitend buitenop,
gedrukt nog wel, Dit is Alleen voor U.'

Vroman wordt door Huub Beurskens in *Wanneer de dood het leven laat* getypeerd als de dichter die zo van het genietend studeren van het leven houdt, die zo een nimmer aflatende liefde voor zijn levenspartner bezingt en tegelijk even intens houdt van de biologische en chemische processen waartoe het menselijk bestaan vanuit wetenschappelijk oogpunt te herleiden is, geen dichter die zo vrijmoedig het onderscheid kan opheffen tussen het particuliere en het algemeen geldende, die zo speels humoristisch en toch gemeend met taal omgaat, pretentieloos en tevens zonder ook maar een ogenblik in vrijblijvende woordspelletjes en rijmelarij te vervallen, alsof het hem komt aanwaaien, daar in Amerika, van over de oceaan met de oostenwind die het Nederlands onderweg heeft gezuiverd [.....], en tevens komt die taal uit zijn eigen hart, zijn nieren, hersenen, vingers en alle andere lichaamsdelen. Bijgevolg is Vroman de dichter die als geen ander de dood voor zich (en ons) weet in te nemen.

Er is geen dichter die zo vrijmoedig het onderscheid kan opheffen tussen het particuliere en het algemeen geldende... dat is waar. Mogelijk heeft het te maken met de daadwerkelijke afstand tussen Amerika, waar Vroman woont, en Nederland, waar zijn lezers wonen, zodat de dichter sterker de behoefte heeft gekregen de afstand te verkleinen. Vaak zijn we bij hem op de thee, zo voelt het, en als de letterlijke afstand in het gedicht wèl aanwezig is, dan krijgt het gedicht de allure van een persoonlijke brief. Hetgeen zelfs geldt voor één van Vromans bitterste gedichten, voorzien van de sarcastische titel *Gelukkig nieuwjaar.* Het 'verwrongen en valse' gedicht worden we binnengehaald met een schijnbeweging:

Lieve, levende mensen,
kom nu eens knus bij elkaar
en hoor mijn gezellige wensen
voor een vredig, vredig jaar.

Maar bitterheid vormt een uitzondering in het oeuvre van Leo Vroman die inderdaad dermate intens houdt van alles wat onder de noemer 'leven' kan vallen, dat hij, soms in de rol van iemand die een college gaat geven ('goedenavond dames en heren') ons weet te verzoenen met de onprettige kanten van dat leven, zoals veroudering, ziekte, dood en eh... corpulentie:

Wij nemen voor de eerste les
mijn allerzwaarste lezeres.

Dag dikkerd kom eens naast me staan.
Dan kijk ik je eerbiedig aan.

Persoonlijke voornaamwoorden

De twee ter sprake gebrachte portretten van Titus heb ik niet geheel willekeurig gekozen; ze zijn te hanteren als beelden voor nogal verschillend geaarde dichters, waarbij het nog maar de vraag is welke van de twee de meeste aantrekkingskracht heeft.

Er zijn er die hun lezers duidelijk, al dan niet rechtstreeks 'in de ogen kijkend', aan- en toespreken; er zijn er die, als Titus aan zijn lessenaar, in eerste instantie langs de lezer heen schijnen te kijken.

Dat laatste gebeurt bijvoorbeeld wanneer een dichter over het hoofd van de huidige lezer heen een 'jij' toespreekt die jij niet bent. Het kan de lezer in de positie plaatsen van iemand die een brief leest die niet voor hem bedoeld is. De voyeur, de nieuwsgierige in ieder zal dat een spannende aangelegenheid vinden, maar ik herinner me dat Gerrit Krol wel eens gezegd heeft dat hij een bundel met een opdracht *Aan...* van zich werpt, want die is niet voor hem bedoeld. Een regel als deze, van Jan Emmens: 'Hoe zorgeloos had ik je hier kunnen beminnen', maakt dat ik me als lezer meer identificeer met de 'ik' dan met de 'je'. Leonard Nolens gebruikt ook dat soort gerichte aansprekingen: 'Maart, je maand [...]'.

Het is nog maar de vraag of het de minst communicatieve dichters zijn die dit doen, ze laten de lezer immers getuige zijn van hun correspondentie. Er zit toch altijd het uitnodigende gebaar in: 'Hier lees mijn dagboek maar.'

Nolens: 'Ik schrijf je dit...'. Hamelink schrijft een bundel lang in de je-vorm... aan zijn moeder, haalt haar door het gebruik van 'je' heel dichtbij en laat de lezer daar getuige van zijn.

De reeks *Schilderij* van Rutger Kopland eindigt met deze strofe:

Het is niets meer, dan dit schilderij, dit
uitzicht op uitzicht op leegte, deze
herhaling van vragen, wie
ben je, wie ben je.

In 'je' vallen verschillende personae samen: het in zichzelf gekeerde vrouwtje op het betreffende schilderij, dat door de dichter aangesproken is. Doordat ze geen antwoord kon geven, slaat de vraag naar binnen en blijft de dichter met de vraag zitten. En, zeker niet in de laatste plaats: die 'je' is ook en opnieuw de lezer. Bij deze reeks van Kopland wordt de lezer pas in de laatste strofe van het laatste gedicht binnengehaald.

Andersom is ook mogelijk, maar het blijft afwachten of je, terwijl je de woorden wakkerleest, niet door de dichter teruggestuurd wordt. Komrij is de meester van deze schijnbewegingen. Zeven regels lang vindt een lezer in 'je' iets van zichzelf terug:

Je kan een vers aantrekken als een broek:
Krap, wijd, op maat, zoals je bent gestemd.
Er is voor elke denkbare invalshoek
Een andere broek. (Er is één priesterhemd.)

Je neemt een bonte broek bij overmoed
Een streepje - als het grilligheid beduidt.
Maar wit bij durf of gril, dat is ook goed.

Maar dan, nog vóór de verwachte wending van het sonnet, wordt de lezer streng van de dichter afgescheurd, de wegen scheiden:

Een dichter kan steeds alle kanten uit.
Hij kan, als hij de dood in zich voelt razen,
Een hymne schrijven op Edammer kazen,
Maar ook uitbarsten in een woest geschrei.

Of hij vergeet de smart. De kaas erbij.
Hij spot ermee en wringt zich door de mazen.
Hij schudt het van zich af en is weer vrij.

Zoals Kopland lezer en dichter samen laat komen in 'je', zo heeft Kouwenaar het patent op 'men', met hetzelfde effect: hij belijdt zijn solidariteit met de lezer door op die plaats met hem samen te komen. Als Kouwenaar de dood voelt razen, schrijft hij geen hymne op Edammer kazen, maar neemt de lezer mee, wijst om zich heen en maakt de lezer deel- en reisgenoot:

tijden

Als men terugkomt is men een ander
denkt men terwijl men het huis sluit
het licht inpakt de zomer verzegelt
het tuinhek prijst om zijn ijzer

deze slak op de drempel zal er nog zijn
de ijskast zal blaffen de hitte blaten
de hond zal zuchten en zijn sterven
hervatten als men terugkomt denkt men

Wie

Ten slotte is er nog de vraag 'Wie?' om de lezer het gedicht in te trekken. Iedereen die op de gestelde vraag volmondig 'Ja, ik!' kan antwoorden, is gestrikt, maar eigenlijk zou dat niet nodig moeten zijn. Elk gedicht is een invitatie om te lezen, desnoods: mee te lezen en daarmee een uitnodiging tot identificatie, is het niet met een 'je', een 'gij', een 'u' dan toch wel met een 'ik'. Want paradoxaal genoeg: hoe particulier die 'ik' ook mag zijn, uiteindelijk is misschien dat woord wel de grootste uitnodiging tot identificatie. Willem Jan Otten schreef: 'Ik zoek het hier.' Ik vermoed dat op die plaats in die persoon het meest schuilt van wat elke dichter in aanvang zou willen zeggen: Lectori Salutem!

Simon Vinkenoog
Have en goed

Het gelijk van de hobbyist. De overtuigingskracht van de amateur. Het jaarabonnement op krantenpoëzie, oorlog en brand, overstroming en ramp. Grimassende cartoonisten en duivelse commentatoren. Ooggetuigeverslagen, te horen en te zien, vaak met snedige pennetjes neergeschreven.

Stiltes: Simon. Ik lees een aftiteling, die versneld ronddraait. Tussen de regels de tussenwerpsels, de sirenes en overvliegende luchtbussen, de alinea's die zich vermeien in het voorbijglijden, ongemerkt, de tijd in en uit.

Veel van wat er omgaat is mij vreemd geworden. Alsof hele volksstammen zich onledig (d.w.z. bezig) houden met problemen die nergens iets toe doen. Alsof niemand oog heeft voor de energieverslindende verkwisting, waaraan wij deelhebben, of wij willen of niet, zonder ooit nog ter verantwoording geroepen te kunnen worden om te antwoorden: ‘Wir haben es nicht gewusst’.

Wat we wèl weten, en wat ons geweten daarmee doet.

Op een gegeven ogenblik was het geen literatuur of belletrie meer; was het pure noodzaak dat ik de stem liet horen, die mij is meegegeven. Het was bij uitgeverij Querido, die in 1960 een serie 45-toerenplaatjes het licht wilde doen zien: *Stemmen van schrijvers.*

Een tiental EP-tjes verscheen, met ieder ruggelings twee auteurs; ik deelde mijn plaatje met Cees Nooteboom. Opnames in de Bovema-studio's van Heemstede, met als projectleider Frans van Schaik, die al in mijn jongensjaren nationaal beroemd was met zijn vertolking van Ketelbinkie, de Rotterdamse jongen die van zijn moeder aan de kade wat schuchter lachend afscheid nam.

Ik realiseerde me toen, bij het nadenken over die opdracht, dat het er niet om ging de meest welluidende versjes uit mijn ruim tienjarige oeuvre op te zoeken (vanaf 1950 was zo om de twee jaar een dichtbundel van me verschenen), maar dat ik de kans moest aangrijpen om mijn stem te kunnen verheffen, niet van het papier op het netvlies van de lezer, maar via die ronddraaiende plaat bij een eventuele luisteraar of toehoorder het ene oor in en waarschijnlijk het andere weer uit.

Het gedicht, dat ik zo nu en dan nog met verve voordraag, is getiteld *Stem uit de groef* (Voor eigen stem geschreven) (SVS 6005/Querido) en kwam op papier eerst terecht in mijn bundel *Spiegelschrift - gebruikslyriek* (1962) en naderhand in de *Eerste gedichten 1949-1964.*

In het gedicht sprak en reciteerde ik niet alleen, ik floot, zong, riep, trommelde met de vingers op tafel (de *Worksong* van de *Jazz Messengers*), lachte, huilde en gaapte - kortom, *body-language, poor man's music*: (niet) alle geluiden die je met stemband en keelholte kunt maken; uiteraard een onuitputtelijk repertoire dat zich uitstrekt van glossolalie tot rhapsodie, van tongentaal tot koeterwaals-kauderwelsch en *scat* of *rap.*

De verzamelbundel eindigde met een serie gedichten *Gesproken woord* (jazz & poetry) uit 1963, die bestond uit teksten door mij geschreven en voorgelezen in de

jazzclub Shéhérézade; op de huid van de actualiteit zogezegd, bij de dood van Kennedy bijvoorbeeld en na de uitzending van het tv-programma over Gerrit Achterberg, dat mij dwong tot het schrijven van een tekst waarin ik een publiek geheim openbaar maakte: 'Gerrit Achterberg heeft een vrouw gedood'.

Wim Hazeu in zijn Achterberg-biografie, blz. 163: 'Door de film van Hans Keller en Ed. Hoornik en de reacties op de televisie-uitzending daarna, kwam aan het exclusieve "weten" van critici en vrienden een einde. De opening voor een biografie was daarmee gegeven.'

Ondertussen was ook poëticaal in mijn leven het een en ander veranderd: ik had in Amsterdam in 1957 twee Amerikaanse dichters van de zogeheten *beat generation* ontmoet: Gregory Corso en Allen Ginsberg, met wie ik bevriend raakte en die ik naderhand

elders in Europa en de VS weer zou tegenkomen. Van hen, of andere Amerikaanse langskomende dichters (van wie sommigen, toen al, een tijdje in Nederland bleven hangen) kreeg ik de vraag toegespeeld: ‘Where can one read poetry here?’ - en de gelegenheden werden geschapen, moesten geschapen worden.

Een trend brak door, samengaand met andere ingrijpende veranderingen in de samenleving, die wel eens bestempeld worden met het epitheton *De Jaren Zestig.* De baby boom, de sex & drugs & rock 'n roll-revolte, de Pil, en een bewustzijn voor innerlijke en ui terlijke milieu-aangelegenheden. *Homo ludens*, het provotariaat, groene kabouters, instortende zuilen, sociale vernieuwingen - we hebben er een arsenaal van woorden voor ontwikkeld die nietszeggend zijn als er geen persoonlijke belevingswereld achter schuilgaat.

Om gelukkige en toevallige redenen kwam ik als twintigjarige in Parijs terecht, een breekpunt van jewelste met al het voorafgaande. Een nieuwe taal met andere referentiekaders, andere pogingen om brood op de plank te krijgen, waarbij weer het toeval wilde dat ik in mei '49 een baan als pakknecht kon krijgen op de *Documents & Publications Division* van de UNESCO (mijn twee jaar jongste-bediendeschap bij uitgeverij Querido strekte tot aanbeveling), die na twee maanden werd omgezet in een openvallende functie, die van *Special Requests Documents Officer*, een functie-omschrijving die ik nog altijd met enig welbehagen in de mond neem.

Ik heb weinig papieren en boeken uit die tijd bewaard; de literaire aangelegenheden liet ik na 8 jaar Parijs verhuizen naar het Letterkundig Museum, waar Gerrit Borgers directeur was, die mij ooit als redactiesecretaris van Podium had laten weten dat enkele van mijn gedichten daarin gepubliceerd zouden worden. ‘Afrekening’ was ook de titel van dit eerste gedicht uit de bundel *Wondkoorts* uit 1950.

Tienduizenden documenten uit het Engels, Frans en Spaans onder mijn hoede (en die van mijn collega Margery Botterill); rapporten, verslagen, formulieren, *working papers*, alles wat de diverse afdelingen (Mass Communications; Nautral Sciences, Education and Culture; alsmede de administratieve diensten) naar buiten brachten.

Een tiental tijdschriften, boekenseries: alles wat naderhand tot erkende wereldproblemen zou uitgroeien via de UNESCO, werd al in de jaren vijftig aangetoond: het racisme, het analfabetisme, de honger, de oorlog, de stereotypen, de overbevolking, het vervuilde milieu, de ontbossing.

Ik bedoel: mijn gedichten hebben geen literaire aarding maar wortelen in probleem-oplossingen. Geboren willen worden, gehoord, en ja: ook nog ‘gelezen’ als tijdgenoot en ooggetuige.

Vanaf 1960, in hectische journalistieke dagen (rare jaren bij de Haagse Post) bovendien de psychedelische ommekeer, die mijn nieuwsgierigheid aanwakkerde en mijn belangstelling in andere richtingen stuurde. Ha, de voortdurende ontdekkingsreis waaraan tot nader order geen einde komt - de hordeloop naar de dood als een interessante bekroning, komt tijd komt raad en als je er nu nog mee worstelt, loop je een bloje om en doe je wat anders.

Geen lettergrepen tellen, enjambementen en versvoeten, maar leven van de ademhaling. Een gedachte volgen en eventueel met vertakkingen pavoiseren; een vondst uitbuiten en binnenstebuiten keren, een verlossend woord vinden en weten op weg te zijn naar een universele taal, die door elk kind kan worden begrepen.

Een woord dat zijn weerwoord omvat, een vraag die het antwoord inhoudt, en telkens terugkerend het *frappez frappez toujours* van het wie ben ik, wat doe ik hier en waarheen ga ik nader preciserend, ciselerend, zich vereenvoudigend tot in het onbegrijpelijke toe. De grote verzoening en verbroedering, totale vrede en absolute rust in beweging (Brownse beweging), spelevarend en genietend van de nieuwe concepten, die in het strijdperk geworpen werden: de humanistische en transpersoonlijke psychologie, het relatieve en quantum-gebeuren, het zenuw- en hersenonderzoek, de uitwisseling Oost-West, de vele pioniers en zich soms Meesters noemenden.

Wat ondergronds en alternatief genoemd werd, de *Buitenstaander* van Colin Wilson en de *Witte Neger* van Norman Mailer; hip en square, in en uit - in elk geval sindsdien lachen geblazen om carrière en loopbaan, op een eigen uit- en thuismarkt, die mij in 25 jaar lezingen en voordrachten voor de Stichting Schrijvers School en Samenleving twee keer rond de aarde bracht, in het eigen lage land wel te verstaan.

Ja, de poëzie trok het podium op, liet van zich horen en naar zich kijken. Zevenduizend mensen in de Londense Royal Albert Hall in 1965, tweeduizend mensen in Carré Amsterdam in 1966. Brussel, Parijs, Berlijn, Kopenhagen - een reisje VS in 1982 met HH Deelder, Bernlef, Plomp en Schierbeek: van New York tot L.A. en S.F.. *Poetry International*, *still going strong* in Rotterdam en es war einmal *One World Poetry* in Amsterdam; happenings en raves, festivals en be-ins...

Uitgetoeterd; alles komt in den beginne uit de stilte, onze essentie en oergrond. Luide stemmen en verstillende; schreeuwende beeldschermen en onmondige hongerenden.

Es müssen alle Gelegenheitsgedichte sein. Zo wás het ooit en zo is het nog altijd, wat mij betreft. Gerrit Achterberg vertrouwde het me persoonlijk toe; hij had het weer van Goethe gehoord.

Walt Whitman staat in de coulissen te knikken, ook door hem heen verboden stemmen, en hij luistert naar de oproep van D.H. Lawrence op een wereldtoneel, een appèl aan de verbeelding, *A Sane Revolution*:

> If you make a revolution, make it for fun,
> don't make it in ghastly seriousness,
> don't do it in deadly earnest,
> do it for fun.
> (...)
> Work can be fun, and men can enjoy it; then it's not labour.
> Let's have it so! Let's make a revolution for fun!
>
> Fun, fun, fun. Ik barst van de welwillendheid;
> ik heb voor mezelf mogen vaststellen wie of
> wat ik serieus wens te nemen in dit leven, dat
> ik in overgave dien. Leefeigene; eregelder.

Ben ik nu dichter bij de lezer? Moet ik onderscheid maken tussen degenen die mij louter uit geschriften kennen, 2e degenen die mij ook gehoord hebben, in persoon of via de media? Hoe dicht kun je tot de ander komen? Wat hebben we elkaar te zeggen? Of je een rol in mijn gedachten speelt? Natuurlijk: ik spreek toch tegen jóu? Wat ik van je verwacht? Dat je naar mij luistert en dat je meebeweegt, of bewogen wordt. Interpreteren doe je maar achteraf, nuttige bezigheid voor neerlandici en scriptieschrijvers (zij zorgen voor de canonisering), alle reacties zijn waardevol, inclusief de meest zotte en overbodige: ze geven je inzicht in de stand van zaken en andermans werkelijkheid. Moge de geest ook over hen vaardig worden.

Geestdrift en tegenwoordigheid van geest. Nu, deze tekst. Opkomen en even in het licht staan. Het gedicht, jij bent het, lezer, schepper.

Hans van de Waarsenburg
Over de geneugten van het dichterschap
Enkele herinneringen

Het voorlezen van gedichten in grote of kleine zalen, in achterafdorpen of in achteraflanden: als dichter moet je er vroeg of laat aan geloven. ‘Als dichter moet je uit je ivoren toren komen,’ werd er tegen je gezegd. ‘Contact met het publiek!’ was een veel gehoorde slogan. ‘Het kan de verkoop stimuleren,’ suggereerde en suggereert de uitgever. Als jong dichter klonk dit alles je niet onredelijk in de oren. Bovendien was je ‘on the road’: per brommer (de Volkshogescholen in de buurt waren zeer poëzie-‘minded’), per trein of soms midden in de nacht (terug)liftend, omdat je de laatste trein gemist had.

Quasi-romantiek natuurlijk, want het is geen pretje om op je brommer in zware november-stormen diep in de nacht zeiknat thuis te komen met doorweekte bundels en koppijn van het oeverloze gelul. Riagg-werk avant la lettre maar poëzie, ho maar.

Natuurlijk kon ik met het openbaar vervoer naar deze oorden en met een auto van het station worden gehaald. 's Avonds was er altijd wel een vormingwerker of een deelnemer/patiënt te vinden die me huiswaarts wilde brengen. In de praktijk - het is in het begin twee keer voorgekomen - ben ik door zulke deelnemers/patiënten thuisgebracht. Beschadigde vrouwen van wat ik toen een zeer middelbare leeftijd vond (40 of daaromtrent) in derdehands Volkswagentjes of gefrustreerde Deux Chevaux. Ritten die - eenmaal op weg na een eeuwigdurend starten - meestal met dezelfde vraag begonnen: of ik gelukkig getrouwd was.

Zij niet.

Volgden liefdesperikelen, mishandeling (vast onderdeel), scheidingsverhalen en hun grote liefde voor de poëzie. Huilen, diepe zuchten, stoppen op parkeerplaatsen en ik maar op mijn horloge kijken, want mijn kinderen waren klein en in de vroege ochtend zeer hongerig.

De oude Kapitein Mobylette bleek een patente oplossing in het Limburgse heuvelland, hoewel ik soms moest afstappen om lopend de toppen te bereiken.

In de winters van de zestiger jaren moest ik zelfs tot drie maal per week acte de presence geven en werd ik om mijn idealisme en inzet geprezen. Maar zo snel als mogelijk verdween ik na afloop van de zittingen in een belendend kantoortje om er het afgesproken honorarium te incasseren, een kwitantie te ondertekenen en als een dief in de nacht op mijn Moped te verdwijnen. Vele potjes overheerlijk Olvarit en grote bussen Ovomaltine konden mijn vrouw en ik dankzij het floreren van het Volkshogeschool-wezen voor ons nog zeer jonge nageslacht aanschaffen.

En de poëzie? Ach, dat was een therapeutische kapstok tot eer en meerdere glorie van de forsbetalende deelnemers en vormingswerkers. Aanvankelijk was ik oprecht verbaasd door het feit dat mensen belangstelling konden veinzen. Talloos waren de bekentenissen in de pauzes: ‘Ik heb zo genoten van uw gedichten.’ Stilte, diepe zucht, trek aan sigaret. ‘Weet u, ik schrijf ook. Wilt u mijn gedichten eens lezen en eerlijk uw mening geven?’

Eén feit herinner ik me scherp: een dichtbundel heb ik tijdens deze bijeenkomsten nooit verkocht.

Pikorde

Het optreden in den lande had meestal een ander karakter, hoewel daar ook sektarische of therapeutische tendensen aanwezig konden zijn.

Word je als dichter-alleen in een provinciestad uitgenodigd dan moet je op je hoede zijn. Het dichten heeft er een grote vlucht genomen, hoewel ik vermoed dat het altijd bestaan heeft en decennia lang als een veenbrand ondergronds heeft gesmeuld. Met de trek van de

dichter naar het platteland kwamen de plaatselijke talenten als paddestoelen tijdens een vochtige herfstdag tevoorschijn om zich later in een Literair Café of een Literair Platform te organiseren. Zij koesteren zich in de glans van de landelijk bekende dichter, zijn trots op het artikele in de plaatselijke courant en juichen als zij zichzelf op de foto herkennen (een hand, een bil, een voet, een rug) in de schaduw van de landelijk bekende dichter. Het zijn nijvere en aardige mensen. Hun literaire interesse dient geroemd te worden evenals hun vindingrijkheid, want al klagen zij steen en been, altijd krijgt de dichter keurig netjes tot op de laatste cent zijn honorarium en reiskosten van de organiserende mevrouw uitbetaald. Desnoods wordt het ontbrekende gedeelte van het honorarium met zachte aandrang uit de portefeuille van haar echtgenoot gefourneerd.

(Zij: ‘U bent blijkbaar niet zo bekend als Simon Vinkenoog. Hem konden we helemaal uit het geldkistje betalen en we hielden zelfs nog iets over. Maar toch net niet genoeg, zie ik nu.’

Hij: ‘Ik houd veel van poëzie. Ik heb vroeger voor haar nog wel eens een liefdesgedicht geschreven. Ik zal het straks bij een goed glas wijn eens voorlezen. Het zal me benieuwen wat u ervan vindt.’)

Zuuroprispend - ondanks de goede wijn - zijn die nazitten in bungalows, villa's of herenhuizen. Schrijvende vrienden of vriendinnen worden meegetroond om euforisch tot diep in de nacht ‘ook eens’ uit eigen werk voor te dragen. Er worden kreten van bewondering geslaakt. Een ijzersterke opmerking, die de onderlinge pikorde genadeloos accentueert: ‘Goh, wat ben *jij* de laatste maanden vooruit gegaan! Enig zeg!’

Somber en dorstig tolt de dichter ten slotte knikkebollend in het speciaal voor hem opgemaakte bed, dat zich soms in een opberghok, soms op een koude zolderkamer en soms in een naar poep en pies ruikende kinderkamer bevindt. Meestal is hij voor een lezing uit eigen werk twee dagen kwijt en duurt het ook nog eens twee dagen om weer op krachten te komen. En moe als de dichter na zo'n krachttoer nog enige tijd blijft, stuurt hij de dikke enveloppen met gedichten en de bundels die in eigen beheer zijn uitgegeven ongelezen retour afzender.

Naar Volkshogescholen of andere Instituten voor Geestelijke Vorming, Bij- of Herscholing reist de dichter uit principe niet meer. Bij uitzondering leest hij in een Literair Café, in een van de plaatsen waar hij ooit verbleef, zodat hij de trein naar huis kan nemen. Optreden met collega's genieten zijn voorkeur; zij het met mondjesmaat, want streng dient aan een aantal voorwaarden te worden voldaan: het honorarium, de lengte van het lezen (10-12 minuten maximaal; dit dient standaard te worden ingevoerd op straffe van hardhandige verwijdering van de dichter van het podium) en het verblijf dat in een redelijk tot goed hotel met nachtportier of nachtsleutel dient plaats te vinden.

Risico's

Maar ondanks jarenlange ervaring en het stellen van strenge eisen gebeuren er telkens onverwachte dingen. Vanaf het moment dat de dichter papier en pen neerlegt en in de buitenlucht stapt om ergens uit eigen werk voor te gaan lezen, loopt hij risico's.

Hij herinnert zich een dame die plotseling uit het publiek opstaat en hem toeschreeuwt: ‘Schandalig is het, dat u zich hiervoor laat betalen. U kent uw eigen werk niet eens uit uw hoofd. En dat noemt zich dichter.’

Tijdens een lezing voor studenten M.O-Nederlands hamert de dichter verschillende keren op het feit, dat het voor toekomstige leraren Nederlands belangrijk is om veel te lezen en om zich op de hoogte te houden van de ontwikkelingen in de Nederlandse literatuur. Hoon wordt zijn deel:

‘Lezen? Moderne literatuur? De meesten van ons hebben een baan of gezin meneer, daarnaast volgen we deze studie. Waar moeten wij de tijd vandaan halen om te lezen?’ (Instemmend applaus).

Soms duiken er vergeten familieleden of vrienden uit een ver verleden op, die hem ordinair omhelzen of alsnog dat appeltje met hem willen schillen.

Wanneer de dichter aan de beurt is om te

lezen loopt hij niet via een trapje het podium op, maar neemt hij een aanloop en springt. Hij is meteen het succes van de avond: hij struikelt en knalt met de microfoon tussen zijn benen op de planken.

En als de dichter nu in het buitenland moet lezen? Dan vertienvoudigt het risico zich onmiddellijk. Vliegangsten, jeneverplassen, verlopen paspoorten, vertrokken vliegtuigen, verdwenen gedichten, verdwenen vertalingen, verdwenen bagage, verdwenen valuta, misverstanden en ongelukken - het ergste dat men de dichter toedenken kan, gebeurt.

Zo ontvangt hij een brief van een ministerie, toen nog C.R.M., of hij naar de *Poetry Evenings of Struga* wil gaan.

Hij gaat, gestoken in een nieuw kostuum - zijn eerste na vele jaren - en landt na een eeuwigdurende vliegreis in Belgrado. Op de Aerodrome van Belgrado stapt hij vrolijk zingend uit en na vele uren wachten en emmers wijn wordt hij in een klein vliegtuigje met lallende en dronken collega-dichters naar Ohrid getransporteerd. Hem maakt het niets meer uit. Vliegen vindt hij leuker dan hij dacht, zeker in samenzang, en vooral nu zijn vliegangst door de wijn is gedempt. Hem dreigt geen enkel gevaar meer. De dichter kan rustig een kootje van zijn pink of schrijfvinger missen. Of drie vingers of een rechterhand, een been, een hand en twee benen. Zijn hele lijf is immers tot in de kleinste details verzekerd door C.R.M.

Wel is hem te verstaan gegeven dat hij moet oppassen voor leden van de communistische veiligheidsdiensten, in het bijzonder de vrouwelijke leden daarvan die in hotelbars of slaapkamers kunnen opduiken om Nationale Geheimen te ontfutselen. In dergelijke gevallen dient de dichter onverwijld de ambassadeur in Belgrado in kennis te stellen.

Wanneer hij om zeven uur 's ochtends in Ohrid landt is de dichter euforisch: hier hebben zeven zigeuners ooit hun bruiloft gevierd! ‘Bob den Doolaard, ik groet je!’ roept de dichter terwijl hij glaasjes alcohol van vreemde smaak, hem aangeboden door Macedonische meisjes in klederdracht, probeert door te slikken, en er melancholische muziek wordt gespeeld.

Monument

De dichter was toen nog jong, daarom was er voor hem op dat moment nauwelijks verschil meer tussen dag en nacht, avond of ochtend. In het hotel kreeg hij een kamer, die hij moest delen met een andere dichter. Het maakte hem niets meer uit. Omdat het ene bed al was beslapen en er bagage in de buurt stond, koos hij het andere, zette zijn koffer ernaast. ‘On the road,’ dacht hij en viel in een diepe slaap.

Na enkele uren schrok hij wakker, haalde een kam door zijn haren en streek zijn verkreukelde nieuwe pak een beetje in de plooi.

Toen hij in de lounge van het hotel rondkeek, kwam er plotseling iemand op hem aflopen. De jonge dichter wreef eens door de ogen. Sliep hij nog? Liep daar echt de door hem bewonderde Vlaamse dichter Paul Snoek op hem af? In 1964 had hij met zorgvuldig gespaard geld, misschien beter: georganiseerd geld, de bundel *Renaissance* van hem gekocht in de plaatselijke boekhandel.

De man met het millimeterhaar omhelsde hem, noemde zijn naam en zei dat hij een bundel van hem wilde uitgeven in zijn nieuwe reeks, Manteau Profiel.

Zoiets had de jonge dichter zich alleen in zijn stoutste dromen voorgesteld. Helaas had hij op dat moment al een uitgever en geloofde hij dit door hem bewonderde monument van de Vlaamse literatuur niet helemaal. (Later bleek het wel degelijk te kloppen. De door Paul Snoek verzonden brief met het voorstel tot uitgave van een bundel lag op zijn bureau toen hij dodelijk vermoeid en verzwakt van zijn Macedonische avontuur terugkeerde.) Na enkele glazen slivovitsa aan de bar, bleek Paul Snoek mijn kamergenoot te zijn. ‘Skol Hans,’ zei hij. ‘Dit worden leuke dagen. Excuseer me een ogenblik.’ Hij liet zijn glas staan en liep naar een gezelschap dat op dat moment de bar van het hotel binnentrad. Hij omhelsde een man met een doorgroefd gezicht, die enigszins ongelukkig en hulpeloos rondkeek. Enkele minuten later stond hij weer naast me. ‘W.H. Auden, een van de grootste dichters van deze tijd,’ zei Snoek. ‘We gaan een dezer dagen over vertalingen praten, want ik ben hier om zaken te doen.’

Champagne

Na twee bijna slapeloze nachten, want de door mij bewonderde dichter snurkte in zijn eenpersoonsbed een oorlog bij elkaar, stond hij plotseling om zes uur 's morgens naast mijn bed.

'Word wakker,' beval hij. 'Dit wordt een bijzondere dag.'

Er zat nog ruis van zand en muziek in mijn oren en ogen. 'Vanavond om half acht gaan we champagne drinken. Hoort ge?'

Champagne drinken, vanavond om half acht? 'Ik zit in de lounge van het hotel en daar verwacht ik u en anderen!'

Beduusd mompelde ik dat ik hem niet in de steek zou laten. Uiteindelijk was ik er ook bij toen hij zich de vorige dag kaal liet scheren in een kleine kapperszaak in Ohrid. De foto's daarvan koester ik in een vergeten archief. Ook de stem van Auden herinner ik me trouwens nog; en fletse dia's bewijzen dat ik hem heb ontmoet; ik koester die ene, waarop Auden staat die mij de hand schudt. Mijn hand is op die dia duidelijk zichtbaar.

Maar goed, die champagne-avond. Snoek zat er om half acht en er stonden vijf flessen champagne in koelers op de tafel voor hem. Met een tevreden grijns nipte hij aan een glas. Dat had hij toch maar mooi geregeld!

Ik wandelde een half uur langs het meer van Ohrid, zat op een terras en keek gefascineerd naar de bergen van Albanië.

Toen ik in het hotel terugkwam, was het feest voorzichtig begonnen. Snoek stelde me voor aan de dichters die ik al kende, schonk een glas voor me in en we toostten. Nog een fles en nog een fles, de champagne vloeide letterlijk en alles was voor zijn rekening, zoals hij meermalen in het Frans verkondigde. Natuurlijk was Paul Snoek een groot dichter, misschien wel een van de grootste van de wereld, nietwaar? Jammer dat W.H. Auden hier niet zat. Hij wilde wel komen, maar had andere besognes, maar zij waren goede vrienden en Hans kon dat allemaal bevestigen (grijns en vette knipoog), want wij waren ondanks het verschil in leeftijd goede vrienden en bovendien sliepen we op één kamer en hij zou een bundel van mij uitgeven.

Toen iedereen was vertrokken en ik ook naar onze kamer wilde, riep Paul Snoek een ober om de rekening van deze zo gedenkwaardige avond te betalen.

De belletjes waren me naar de kop gestegen, dacht ik toen Snoek met de vriendelijke ober een debat over de rekening aanging. Na enkele minuten stond hij bruusk op om, zoals hij woedend riep, naar onze kamer te gaan. Ik bleef achter en staarde naar het slagveld van lege flessen, volle asbakken en een vertwijfelde ober. De rekening die - snel omgerekend - ongeveer achthonderd gulden bedroeg, kon ik helaas niet betalen.

Na een koffie aan de bar besloot ik om in nevels van champagne te gaan slapen. Met de lift ging ik naar onze etage en vond de deur van de kamer op slot. Vreemd, dacht ik, want we hadden een simpele afspraak: de eerste die naar de kamer gaat laat de deur op een kleine kier staan, zodat de ander erin kan. Er was in het hotel slechts één sleutel voor onze kamer beschikbaar, vandaar.

Snoek was dus niet in de kamer, hoewel, ach kom, en ik nam de lift naar beneden en kreeg keurig de sleutel van onze kamer.

Groot was de verwondering om de dichter Paul Snoek even later gekleed op zijn bed aan te treffen. De deur van de hotelkamer vertoonde geen spoor van braak.

Ronkend en blazend als een oude stoomlocomotief sliep hij de slaap der onschuldigen. Maar ik kon niet in slaap komen. Hoe was het in godsnaam mogelijk dat Snoek onze hotelkamer was binnengekomen terwijl de sleutel beneden hing? Toch een duplicaatsleutel op de kop getikt? Het zou me niet verbaasd hebben. Hij had eerder al eens geprobeerd om na een fles Bols over het water van het meer van Ohrid te wandelen, tot grote hilariteit van de internationale dichtersgemeenschap. Maar nu? Er was ongetwijfeld iets met mij aan de hand.

Een groot dichter in Albanië

Bij het late ontbijt, de ochtend daarna, gonsde het van de geruchten. Er was iets gebeurd op de tweede etage. Iemand had er geroepen en bij een oude man op een kamerdeur gebonkt. De oude man had voorzichtig zijn deur geopend en was bruut opzij geduwd.

Een kaal persoon was door zijn kamer gerend, had de balkondeur opengerukt en was over het zijschot gesprongen.

De oude man was in paniek geraakt en had om hulp geroepen. De tweede etage, waar onze kamer lag, was enkele minuten in rep en roer geweest. De tweede etage? dacht ik en er begon vaag een lampje te branden.

De grijns op zijn gezicht, laat in de middag, toen ik hem eindelijk weer ontmoette - ‘Ik heb kilometers gewandeld en ik weet dat ik een groot dichter in Albanië kan zijn. Vraag me niet hoe zunne, maar ik heb hier zo mijn relaties opgebouwd.’

‘Maar Paul, die champagne?’

‘Allez, de ober, de chefober, de bedrijfsleider, het was toch een eenvoudig verhaal. Ik heb het ze stuk voor stuk in begrijpelijke taal verteld en eraan toegevoegd dat ik goede connecties had met de Belgische ambassadeur in Belgrado en met onze huidige minister van Buitenlandse zaken. De directeur van het hotel is een intelligent man, want hij begreep het uiteindelijk.’

‘Wat heb je ze verteld?’

‘Ik heb ze gezegd dat als ik vodka bestelde, ik Joegoslavisch water kreeg en als ik pivo bestelde, werd er Joegoslavisch bier op tafel gezet; ook de limonade, de campari, zelfs de whisky waren van Joegoslavische makelij. En toen ik champagne bestelde, verwachtte ik niets anders dan Joegoslavische champagne. En ik heb ze verteld dat dit de reden was dat ik weigerde om Franse champagne te betalen.’

‘En hoe reageerde die directeur?’

‘Ik heb hem honderdvijftig Hollandse guldens betaald en hem vijftig gulden fooi gegeven! Dat is plezant zaken doen manneke. Kom, ik trakteer op een fles champagne. Maar niet hier. Ik weet een betere plek.’

Vertaling

De laatste avond van ons verblijf in Macedonië moesten we tot besluit in Skopje een gedicht lezen. Ergens op een heuvel met een kasteel. Er stonden honderden mensen. Het ene na het andere gedicht werd voorgelezen, waarna een vertaling volgde.

Toen ik aan de beurt was bleek ik mijn bundel vergeten of verloren te hebben.

‘Niets aan de hand,’ zei Snoek. ‘Lees er een van mij voor, dat heeft hier toch niemand in de gaten.’ Hij duwde me snel een bundel in mijn hand. Het was een verfomfaaid exemplaar van *Renaissance.*

Tijdens het afscheidsfeest werd ik door een dame op mijn schouder getikt. Verontwaardigd deelde ze mij in het Nederlands mede, dat er iets verschrikkelijks was gebeurd. Er was een verkeerde vertaling voorgelezen. ‘Afschuwelijk,’ zei ze misprijzend. ‘Ze leren het hier nooit. Daar reist u nu al die kilometers voor. Wilt u dat ik hier iets aan doe? Ik spreek goed Macedonisch.’

Ik keek haar aan, schoot in de lach en zei: ‘Ja, richt maar een Literair Café op.’

Dirk Kroon
Dichter bij de stilte

Tot mijn vijftiende heb ik nauwelijks gelezen. Boeken betekenden in mijn eerste levensfase een vorm van ontspanning die niet uitstak boven andere plezierige bezigheden. De aanraking van een echte voetbal bijvoorbeeld, een heuse 'leren kik', was talloze malen weldadiger dan het vasthouden van een gebonden boek. Een bal uit het doelgebied houden gaf ook meer voldoening dan de verwikkeling van een verhaal leren kennen.

Wie echter vijftien, zestien jaar wordt, wil de wereld verkennen. En dáárbij waren boeken voor mij een uitkomst. Je bereikte oneindig sneller je doel door te lezen dan door het doen van eigen onderzoek. Schrijvers gaven concrete sleutels tot de gesloten werkelijkheid in handen. Na verloop van tijd ervoer ik hun uitspraken als dermate essentieel, dat deze de ervaren werkelijkheid gingen verdringen. Lezen werd belangrijker dan leven.

Gedichten bleken het toppunt. Een zo geconcentreerde vorm van leven trof je in je eigen realiteit niet aan. Literatuur was een kostbaar residu dat auteurs graag schonken aan lezers. Dichtregels speelden voortdurend door mijn hoofd en kregen zoveel waarde, dat ze beslissingen in mijn leven bepaalden. Hoger inzicht was immers nergens te vinden.

Ten overvloede teken ik hierbij aan, dat in deze tweede levensfase evenmin sprake kon zijn van lezen als een te verkiezen vorm van ontspanning. Die vond ik veeleer in de omgang met leeftijdgenoten. Nog altijd hecht ik weinig waarde aan wat men 'onderhoudende' literatuur kan noemen en beoordeel ik deze als een vrijblijvende esthetische bezigheid. Een cabaretier krijgt mij bovendien eerder aan het lachen dan een leuk gedicht. Het is niet anders.

Literatuur is voor mij verbonden met engagement, met onuitgesproken stellingname. Dat de tijdgeest - in de jaren zestig - en mijn opvoeding - door gelovige ouders - meehielpen naar zingeving, waarheid en levenshouding te zoeken, heb ik als prettig ervaren. Van ivoren torens ben ik bevrijd gebleven.

Het schrijven was voor mij de voortzetting van een leesproces. In tegenstelling tot wat ik mij had voorgesteld, bleek schrijven nauwelijks: vorm geven aan wat je geleerd hebt. Schrijven bleek te zijn: ontdekken, aantreffen, gewaarworden. Vanuit een creatieve impuls vindt een dichter iets, zoekend, verkennend - al is het maar een titel als *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (Rutger Kopland). Niet zomaar heetten middeleeuwse dichters *troubadours* en *trouvères*, op basis van het werkwoord *trobador*, hetgeen *vinden* betekent. Niet zomaar noemde ik in 1983 een overzichtsbundel *Vindplaatsen.* Ik zag in dat er geen gedicht ontstond zonder die creatieve drang tot ontdekken. Wie iets weet en niet meer hoeft te zoeken schrijft geen gedicht, maar een artikel of neemt plaats voor een groep studenten.

In dit licht valt het te begrijpen dat zeer jonge mensen de eerste literaire prestaties leveren. Wat zij missen aan levenservaring wordt vergoed door creatieve impulsen. Een gedicht van een vijftienjarige kan voldoende kracht bezitten. Leert de natuurkunde niet: F=m x a? De massa, het gewicht van een jongeling, moge beperkt zijn, de versnelling, de creatieve drang zorgt alsnog voor voldoende kracht.

Er speelt nog iets anders mee. Literaire uitspraken zijn, behalve qua vorm, ook inhoudelijk van een andere orde dan bijvoorbeeld filosofische theses. Ze zijn minder stellig, ze laten ruimte en bieden meer dan één perspectief - afhankelijk van de invalshoek waaronder men ze benadert. Bovenstaande regel van Kopland bewijst het al: met literaire uitspraken kun je leren leven, maar ze bevatten leefregels noch levenslessen. Spraak en tegenspraak zijn erin verenigd. In die zin spiegelen ze dat wat men een hogere werkelijkheid kan noemen. Ze tonen de bron van sprakeloosheid. Aan de lezer, aan de schrijver. Beiden verkeren in verwondering, beiden staan met lege handen. Ontdaan, zoals het hoort.

Lezen is een vorm van schrijven. Wie een auteur volgt, doet dit niet lijdzaam, maar actief, zo het de literatuur betreft. De zintuigen op scherp, de aandacht gericht op wat zich afpeelt en laat raden. Als ik een beeld zoek voor de verhouding tussen auteur en publiek, kom ik op een voorval in Portugal. Ik ben in Sintra en zoek een taxi; ik wil naar een twintig kilometer verderop gelegen plek. De zachtmoedige chauffeur die ik tref, maakt op schuchtere wijze duidelijk dat hij mij er heel graag heen zal brengen. Maar hij heeft een vraag: heb ik er bezwaar tegen als zijn bejaarde vader die naast hem zit, meerijdt? Die had thuis niemand om zich heen en gezien zijn leeftijd was het beter als er iemand in de buurt was. Uiteraard gaan we gezamenlijk op weg. Tijdens de rit houdt de oude man zich volstrekt stil. Zelfs als ik het gesprek een dusdanige wending geef dat hij zich tot een reactie uitgenodigd kan voelen, zwijgt hij. Hij denkt gewoon het zijne tijdens de reis. Bij het uit elkaar gaan klinkt er een bescheiden groet en zie ik een glinstering in zijn ogen.

Het gedrag van die oude man is vergelijkbaar met dat van de lezer: hij volgde de richting die ik aangaf, nam een zelfde werkelijkheid waar en interpreteerde naar believen. De intensiteit waarmee hij de reis onderging behoefde niet anders te zijn dan die van mij of een ander. Zijn herinneringsmomenten waren ongetwijfeld talrijker dan wat hij waarnam. Hij kende de streek; voor mij was elk onderdeel van het landschap nieuw. En niet iedere nieuwe observatie of ervaring is de sterkste. De stilte die de oude man in acht nam, typeert evenzeer de positie van de lezer. Deze schrijft mee aan het gedicht, maar zegt het niemand. Hij respecteert de realiteit van de dichter en voegt er zijn eigen werkelijkheid aan toe. Zodra de lezer de eigen gevoels- en gedachtenwereld zou verwoorden, zou hij niet meer lezen, niet meer reizen - hoogstens een reisbeschrijving geven.

Ontmoetingen met lezers omgeef ik het liefst met stilte. Al wat wordt toegevoegd, heeft meer weg van *be*spreken dan van *spreken.* Contacten via voorleesavonden en middelbare-schoolscripties maken dit meestal meteen duidelijk. Omgangstaal doet nogal af aan de geladen stilte die een literaire ontmoeting kenmerkt.

Ik herinner mij hoe ik voor de eerste maal geconfronteerd werd met lezers die ik niet kende. Vlaardingen, boekhandel Den Braak. Ik sta voor een ruim gevulde kast met poëzie. Naast mij staan twee mensen, vader en dochter waarschijnlijk. Opeens vraagt het meisje: ‘Zullen we een bundel van Dirk Kroon kopen?’ - ‘Dat is goed,’ klinkt het.

Ik ben verbijsterd. Gebeurt dit echt? Word ik voor de gek gehouden? Moet ik reageren? Aanbieden te signeren?

Ik houd mij stil. De twee verdwijnen met een van mijn bundels. Het bizarre toeval wil dat de bundel de titel draagt *Varianten van stilte.* De werkelijkheid is gekker dan een mens kan bedenken. Werkelijkheid wordt dan ook niet bedacht, werkelijkheid voltrekt zich. Ik neem afstand en kijk geboeid toe.

Tegenover beroepslezers vind ik stilzwijgen een verplichting. Een tweegesprek met critici zou gênant zijn, zelfs wanneer zij dieper op het besprokene ingaan. Als dichter respecteer ik hun bevindingen, gun ik hun de diverse interpretaties en ben ik dankbaar voor lijnen die zij in m'n werk weten aan te wijzen.

Critici en essayisten zitten bovendien niet op reacties te wachten. Zij richten zich tot de lezers van tijdschrift of krant. Naar ik aanneem is hun voldoening gelegen in de mate waarin zij informeren, profileren en ontdekkingen doen. De beloning van

intensief lezen ligt toch vooral in het vinden van onopgemerkte sporen en het in kaart brengen van iemands oeuvre.

Zoekend, vindend.

Sommige lezers worden bekenden. Zij ondergaan een literair produkt als een wenk en reageren. Zij zoeken geen contact, maar de ontmoeting. Ze doen verslag van hun ervaringen met jouw werk en laten zien wat je zelf bij andere dichters ervaart: getroffen te zijn. Daarin zijn ze kwetsbaar. Ze zijn nooit bedreigend, leven met literatuur, dus met vrijheid. Sommigen van hen weten een dichter met

diens eigen werk te verrassen, ze doen ontdekkingen die je zelf nauwelijks kende, lezen jouw regels en plaatsen ze herhaaldelijk in een ander, verhelderend verband. Die ideale lezers beleven de werkelijkheid waarnaar je op zoek was toen je de woorden vond. Tenminste, dit doen ze vermoeden. Je praat er samen niet over, je koestert de vraag meer dan het antwoord, je handhaaft een geheim.

Een van hen stuurde mij met nieuwjaar een citaat: ‘winterse stilte/ scherpt het gehoor’. Regels van mijzelf waaraan ik lang niet gedacht had. Ik ervaar ze alsof ze van een ander zijn.

Dat zijn ze ook, als het goed is.

De middeleeuwse dichter die zijn verzen niet ondertekende, wist wellicht welke gezamenlijkheid en welke weldaad er in de anonimiteit ligt besloten.

Het anonieme is zoveel als stilte.

Mariet Lems
Hoe dichter bij de lezer hoe verder van huis

In september vorig jaar was ik te gast op het door het Poëziecentrum te Leuven georganiseerde 15e Europees Poëziefestival, dat zich deels in Antwerpen en deels in Moguer (Spanje) afspeelde. Aan de deelnemers was gevraagd gedichten en essays af te stemmen op het thema: ‘Hebben dichters nog zin?’

Het tweeledige in deze vraag leidde in geen van de gevallen tot een flauw woordspel in de zin van er nog zin in hebben. Als zodanig werd de vraag door alle dichters als irrelevant van tafel geveegd. Een dichter moet schrijven, ook als het hem tegenstaat en het zwoegen hem hoofdpijn en indigestie bezorgt.

In de andere betekenis bleek de vraag voor dichters aan dichters gesteld even zinloos. Vraagt een pianist of een loodgieter zich wel eens af of het zin heeft dat hij pianist of loodgieter is? Misschien alleen als er geen piano's meer zijn of wanneer alle buizen vervangen zijn door kunststof. Maar dan nog zal de pianist de muziek in zijn hoofd spelen, om niets kwijt te raken voor het geval er ineens weer een vleugel is. En de loodgieter? Giet misschien iets anders dan lood, dood gaat-ie toch wel.

Een dichter niet, een dichter is onsterfelijk. Na zijn dood wordt zijn taal bijgezet in de crypte van de herinnering. Bundels stijgen in waarde. Sommige. Andere flinterdunne bundeltjes dichter verdwijnen achter imposante namen van wereldformaat. Maar nooit vervliegt de hoop dat iemand later zo'n bundeltje vindt, het stof eraf blaast, een naam prevelt en een lezer wordt.

Dichter bij de lezer. Simple comme bonjour. Je legt een bundel als touwbrug over de afgrond tussen dichter en lezer en de ontmoeting is gegarandeerd. Er is alleen een klein probleempje. Touwbruggen worden nauwelijks nog gemaakt. De fabrikant schijnt er door in de knoop te komen. Alleen voor koningen en koninginnen wordt af en toe nog een kunstwerkje uit de kast gehaald, maar mindere goden moeten het doen met een enkel gespannen touw, waarop de dichter balanceert zonder het veilige vangnet van toehappende lezers. Hoe navrant.

In Antwerpen werd een schitterend netwerk geweven. In eerste instantie zag het er wat kaaltjes uit. De lezers/toehoorders waren in de minderheid en even raakten we in paniek. Wie zou ons verstaan?

Nooit eerder zag ik dichters zo spontaan van rol verwisselen. De Noor en de Italiaan begrepen de Spanjaard, de Belg en de Amerikaan vuurden de Roemeen aan, de Nederlander en de Ier bewonderden de Fransman, de Pool was ademloos bij de Fransman. Er ontstond een universele poëtische taal die als een spoel door de gespannen draden schoot. Het weefsel voelde als de mantel van de doran, de vrouwelijke druïde uit de Keltische mythologie. Een perfect geweven mantel maakt de draagster onschendbaar, maar de geringste weeffout vormt de opening naar de kwetsbaarste plek van de draagster.

We droegen de mantel tijdens onze dwaaltocht door Antwerpen op zoek naar een sfeervol en betaalbaar restaurant. Knut Ödegard, een van Noorwegens belangrijkste dichters, had het warm en verheugde zich op een drankje met ijs. ‘Met gletsjerijs graag,’ bromde hij vanonder zijn rossige snor. Behalve dat gletsjers in Antwerpen voor een merkwaardig beeld zorgden, konden we geen van allen iets bijzonders aan

gletsjerijs ontdekken. Hij vertelde dat de IJslanders - hij woont in Reikjavik - niet bijzonder creatief zijn (vandaar dat hij er zich als dichter/vertaler gevestigd heeft!). Ze hebben een zuidelijke mentaliteit. De Spaanse dichter José Luis Reina Palazón ageerde luidruchtig, maar Ödegard, met één voet al in het restaurant, ging verder. De werkloosheid is groot, maar een slimme jongen hakt ijs uit de gletsjers en exporteert het naar Japan, waar ze dol zijn op gletsjerijs; het versplintert zo mooi in de whisky.

We hieven het glas in een kakofonie van talen. Palazón vroeg: Wat wil je spreken, Spaans, Frans, Duits, Russisch of Engels? Nederlandse dichtregels werden via het Duits en Engels in het Spaans vertaald en we lachten om de zwier waarmee hij onze vertrouwde regels een nieuwe klank gaf. Palazón is dichter/vertaler in Frankfurt. Binnenkort zien de lezers van een Spaans literair tijdschrift een in het Nederlands handgeschreven gedicht over Ierland, vertaald in het Spaans. En in de USA zorgt de Amerikaanse dichter Mark Strand voor plaatsing van gedichten van de deelnemers in een tijdschrift van de Universiteit van Utah. Dichter bij de lezer via een mondiaal netwerk van wereldburgers. Dichter bij, wie weet, mijn eerste lezer over de grens.

Het was op de lagere school. In feite was de onderwijzer de eerste lezer, maar dat telde niet. Zijn verzoek was even afschrikwekkend als gênant. De hoon van mijn klasgenoten echode al door de grienden. Het enige lichtpuntje zat achter in de klas. Misschien zag hij mij nu eens een keer staan. Toen ik met dichtgeknepen keel mijn opstel voor de klas had voorgelezen, lachte hij tegen mij. Daarvoor nooit. Daarvoor was hij de slungel, die stomme dorpse meiden liever een pootje lichtte dan ze over het melkboerehondehaar te aaien. Hij raakte me zelfs aan.

Twee uur later, toen mijn bewustzijn een hart te hebben net begon weg te ebben, legde hij een seconde zijn hand in mijn nek. Ik haalde geen adem. Die hand. Hij had gezweefd boven woestijnen, gewezen naar de Niagara-watervallen en gespeeld met het zand van verre palmenstranden. Hij had ons zijn verhalen ingepeperd tot iemand hem met zijn gezicht in de brandnetels duwde. Van een afstand had ik toegekeken en ik weet niet meer of ik het zieliger vond voor hem dan voor mijzelf. Nu zou ik nooit meer de toverwoorden horen, die iets losmaakten dat ik niet benoemen kon. ‘Mag ik je opstel nog eens lezen?’ De stem met wereldklant liet tot op de laatste dag van de lagere school mijn pen over het papier dansen en mijn voeten veren. Toen vertrok hij.

Het opstel ging over de herfst. Het zal wel geregend hebben van de clichés.

Het onbereikbare, in landen of mensen, is altijd belangrijk voor het schrijven gebleven. Zolang het verlangen een niet gedeeld verlangen is, behoudt het de kracht van een blikopener. Het kan een stem, een woord, een oogopslag, een handdruk zijn. Voor de mensen die het betreft is het absoluut zonder gevaar. Dichterbij wil ik niet - verlangen moet verlangen blijven -, alleen dichter bij de kern van iets, dat meestal niets met ze te maken heeft. Ze zijn aanleiding en geen impuls tot verleiding, want de dichter wil worden verleid tot een gedicht om de lezer te verleiden.

Ooit was het geen persoon maar een land. Het raakte de kern op een zo overweldigende wijze dat ik dacht nooit in staat te zijn op te schrijven wat het loswoelde. (Marten Toonder had het ook. Hij was naar Ierland gegaan met de gedachte eens flink op te schieten met schrijven. Hij kreeg geen letter op papier; de natuur was te sterk.)

In de cottage, eigendom van twee in Nederland wonende Nederlandse broers, lagen dagboeken. Het was de plicht van de bezoeker er zijn reflecties in achter te laten voor de volgende bezoeker. Sommige bezoekers vermeldden niet veel meer dan het aantal glazen whisky, dat hen tot ver in de dag aan het bed gekluisterd had. Ook de eigenaren schenen zich in de ambiance van de pub ‘The seven horseshoes’

aardig thuis te voelen. Geen poëzie aan besteed, dacht ik, toen ik een gedicht op de laatste bladzijde van het dagboek schreef. Alleen leuk voor mezelf als ik jaren later weer eens terugkom.

Twee jaar later maakte ik kennis met een ander gedeelte van Ierland. Schitterend, maar ik miste iets dat ik in de verste verte niet kon benoemen. Mijn gedichten bij de op handen zijnde expositie van foto's van Ierland lukten niet. De woorden die er waren kwamen niet los van de beelden. Ze sloegen elkaar dood. Een paar maanden later, er stond nog niets op papier, kwam ik een van de eigenaren van de cottage tegen bij een gezamenlijke vriend. Een hartelijke groet, geen gesprek, zoals er in al die twaalf jaar van af en toe op afstand ontmoeten, nooit een gesprek was geweest, want waarover? Hoeveel uur van de veertien dagen het niet geregend heeft? Hoe lekker de

bedden liggen na een nacht Iers doorzakken?

Tegen middernacht, toen Ierland dan toch ter sprake kwam, viel het woord ‘ontroerd’. Hoe navrant ook - de grens met Ulster loopt door de achtertuin van de cottage -, het woord sloeg in als een bom en het slachtoffer was sprakeloos van de uitwerking; een messcherpe splinter drong nooit zachter naar binnen. Het ‘als ik het lees ben ik weer thuis’ duwde de splinter nog eens stevig door. Ik wilde onmiddellijk naar huis. Na 24 uur was de punt van de splinter bij het oerpunt aangeland; één voor één wrikten de gedichten over het landschap, de sfeer en het licht zich los. De expositie werd een succes. Reacties zorgden voor een golfbaleffect, want een sneeuwbal heeft de gemiddelde Ier nog nooit gezien. Onlangs was ik terug op de plaats van vier jaar geleden. Ik noem het terugkeren naar een nul-punt, van waaruit alles mogelijk is en waarin alles zijn noodzaak verliest.

Telefoonbeantwoorders zijn niet noodzakelijk, wel gemakkelijk. Zelfs voor vastgelopen dichters. Het is een kwestie van een nummer draaien, naar de stem luisteren en weer neerleggen. En de persoon in kwestie maar horen klagen dat zoveel mensen de creativiteit missen om een boodschap in te spreken. Ik zeg niks, ik schrijf een gedicht.

Soms zegt een gedicht een lezer/toehoorder niets. Het heeft even geduurd om in te zien dat zo'n reactie, zeker als die vergezeld gaat van een onmiskenbaar verongelijkt toontje, meer over de persoon in kwestie zegt dan over mezelf. Ik zeg expres niet: over mijn gedicht. Want met iemand die het over mijn ‘onbegrijpelijke’ gedicht heeft op een toon van gelijkheid, valt te praten. Anders is het onbegonnen werk en kun je die persoon beter de mond snoeren met de naam van een goeie psychiater.

Tijdens het lezen uit mijn bundel en de nieuwste gedichten uit Bzzlletin had ik haar al gekweld horen zuchten. Zeker last van de warmte, dacht ik, want het was 30 graden. Dan moetje dus wel gek zijn of een echte *diehard* om op zondagmiddag in een literair café te gaan zitten.

Nadat ik op verzoek van de organisator het lange rijmende, strak in de vorm zittende gedicht had gelezen, waarmee ik jaren daarvoor schoorvoetend het open podium had betreden, ontplofte er iets.

‘Je had beter kunnen blijven rijmen,’ schreeuwde ze door het applaus heen. Ik schoot in de lach, en dat had ik niet moeten doen. Een gillende keukenmeid was er een sopdoekje bij. Het vuurwerk was niet van de lucht en de kleine ruimte barstte van de hitte. Ze schreef ook, dus ze wist best wat er zoal te koop was, en ze vond het veel beter dan dat zogenaamde poëtische gepuzzel dat tegenwoordig uitgegeven werd. Daar zat niemand op te wachten.

Omstanders probeerden haar te kalmeren en de organisator mij. Maar dat hoefde niet. Gebiologeerd keek ik vanaf het podium toe. De gifstroom was niet te stuiten. Ze was prachtig en zielig tegelijk. Haar taal had model kunnen staan voor een toneelstuk over miskende dichters. Aan de arm van een vriendin werd ze weggevoerd. Niet ver genoeg, zo bleek in de pauze. Ze liep een paar keer langzaam en dicht langs me. Kleine onderhuidse explosieven kwamen sputterend tot ontploffing. Ze lachte, zij het een beetje wantrouwig. Ik knikte haar toe, om te laten zien dat ik niet zo rottig en ongerijmd in mekaar zat als zij dacht. ‘En ik heb nog wel de eerste prijs gewonnen bij “Het schrijverke”,’ zei ze met de snik die bij het levenslied hoort.

Natuurlijk had ik nog iets moeten zeggen over cursussen en zo, maar na een bemoedigend knikje draaide ik me om naar mijn gesprekspartner. Die had ze, de toverwoorden en de stem.

Twee uur later ben ik op bezoek bij de 86-jarige dichter Jozef Eijckmans. De geluiden van de stad worden gedempt door de warmte. Negen verdiepingen boven de straat komen ze nauwelijks nog storend het geopende raam binnen.

'Ik heb weinig lezers,' zegt hij, 'ze vinden mij ontoegankelijk.'

Hij pakt zijn nieuwste manuscript van de plank - zijn 24e bundel, *De aangeklede stem* kwam onlangs uit bij de Prom - en leest. Hij

leest alsof elk woord opnieuw moet worden overdacht. Alsof hij de eerste lezer is.

'Ik denk dat het nu op is,' zegt hij met de vitaliteit van een beginner, 'hierna valt er niets meer te schrijven.'

Hij veert op, zet thee en vertelt over de tijd dat dichters elkaars gedichten nog vriendschappelijk in café 'De Posthoorn' bespraken. Bloem, Nijhoff, Van Hussem, Roland Holst die niet aardig was en Rodenko die zijn eerste bundel samenstelde. 'Je merkte nooit iets van afgunst of van een kleinerende toon. Je had iets aan elkaars mening. Als het gedicht daar goed was, was het ook goed voor de lezer.' Hij glimlacht en steekt een sigaar op.

'Heb je je nieuwste gedicht bij je?' En de dichter wordt lezer en weer dichter. Dichterbij kan niet.

Jozef Eijckmans noemt een gedicht een andere werkelijkheid. Maar hoe krijg je iemand die nauwelijks thuis is in zijn eigen werkelijkheid zo ver, dat hij iets van die andere werkelijkheid begrijpt?

Die maandag gaf ik een gastles over poëzie bij een groep die mijlenver van de poëzie afstaat. Het zijn volwassenen die op de een of andere manier de literaire boot gemist hebben. Maar het zijn doordouwers, die drie jaar lang hard werken om zekerder in hun taal te staan.

In het eerste jaar ben ik voorzichtig begonnen met poëzieversjes en kinderrijmpjes. Het rijm maakt dat je ze hebt onthouden. Schrijfopdrachten worden, om de veiligheid te waarborgen, in tweetallen uitgevoerd. In het tweede jaar durven ze het alleen. De verrassing is groot als een gedachte kernachtig en mooi in een paar zinnen kan worden samengevat. Het derde jaar popelen ze om te schrijven. Er is geen juf met een rood potlood, wat zij schrijven is goed, omdat ze het zelf bedacht hebben.

De les was afgelopen. Zoals gebruikelijk was er de evaluatieronde. Hij was nieuw en keek mij aan met de ogen van een kleuter die zijn eerste woordje ontdekt heeft, en daarmee de wereld. De grote man in het nette pak straalde van oor tot oor, toen hij zei dat het hem heel erg meegevallen was. 'Ik dacht dat er een grijze dame in een grijs mantelpak een beetje duf over gedichten zou komen praten, nou nee, van mij mag je nog eens komen, hartstikke leuk, poëzie, eigenlijk.'

Hij ontroerde mij, de man die op de cursus Nederlands was gekomen, nadat hij door zijn promotie door de mand gevallen was. Hij kon geen memo's schrijven. Vol slimmigheidjes had hij zijn handicap jaren kunnen verbloemen. Hij had zijn superieuren een geletterde werknemer voorgespiegeld, door geen opdracht in het buitenland af te slaan. Zijn Engels en Duits waren perfect. Zolang hij maar niet hoefde te schrijven. De vreemde talen had hij geleerd van de t.v. Omdat hij de ondertiteling niet snel genoeg kon lezen, moest hij zich noodgedwongen concentreren op de vreemde taal. Na jaren en jaren consequent kijken naar situaties en gebaren en die te combineren met de woorden, werd de taal hem eigen. Hij heeft leren schrijven. Hij heeft zijn eigen gedachten in kernachtige zinnen leren weergeven. Soms is het net poëzie. Hij is zijn eigen verbaasde lezer. En dat is voorlopig mooi genoeg.

De dichter en de lezer verhouden zich tot elkaar als geliefden. Ze trekken aan en stoten af. Ze verleiden en trappen op elkaars ziel. Het enige verschil is dat geliefden elkaar goed kennen en soms geen woorden nodig hebben. En tussen dichter en lezer zijn woorden nodig als touwladder, als toonladder. Maar elkaar kennen hoeft niet.

Soms is dat gemakkelijk, soms jammer. Want sommige lezers zijn hard nodig, als ze tenminste niet ladderzat van de Ierse whisky dwars door het geheim heen slapen.

Diana Ozon
Dichter bij de liefde

Dichter dan bij wie ook ben ik bij mijzelf. Mijn hart slaat snel. De hersens razen langs woorden. Ik neurie een melodie, probeer mijn gevoel te grijpen en proef de klank. Mijn lichaam danst al zit ik stil achter mijn bureau. Verwonderd lees ik het resultaat. Mijn ogen razen langs de regels. Ik zing het nieuwe gedicht hardop, schrap eventuele hakkelingen en herhaal het vers uit volle borst. Dan barst ik los in vreugde.

Ter beloning draag ik mezelf opnieuw een paar ongepubliceerde gedichten voor uit mijn manuscriptenmap. Ze verwelkomen de nieuwe parel in hun serie. Gedichten geven mij een goed gevoel. Ik schrijf voor mijzelf: niemand anders doet het voor mij. Als ik mijn visie en gevoel op papier wil lezen, zal ik zelf garant moeten staan voor de rapportage. Ik schrijf voor de liefde. Eigenliefde voor de vreugdevolle gewaarwording van het sneller kloppen van mijn hart bij het lezen van iets moois. Maar ik ben niet egocentrisch: mijn beleving van schoonheid wil ik mededelen aan de ander.

Mijn dichten is compacte subjectieve verslaggeving: het hardop bevestigen van observaties en gedachten. Poëzie maakt de taal mooi: als de verslaggeving van jonggeliefden onderling die nog broos de afzonderlijke woorden stuk voor stuk als onomkeerbare gebeurtenissen plaatsen in hun harten. Zo is ook het gedicht teer en zoekt het naar de juiste klank. Het probeert de toon te vinden die de gevoelige snaar beroert van de lezer.

Mijn gedichten type ik uit. Ze worden foto's: reprodukties voor mijn geliefden. Wie ik liefheb wil ik op aangename wijze deelgenoot maken van mijn belevenissen. Voor hen zijn mijn gedichten brieven die ze mogen beantwoorden. Publiceren doe ik voor mijn grootste liefhebber. Mijn geliefde is mijn grootste fan. Hij jaagt mijn hart voort bij de gedachte dat ik hem deelgenoot kan maken van mijn gevoel. Ik wil mijn liefde uitzingen, de liefde van die ander keer op keer voor mij winnen en diens liefde delen. Ik ben er trots op sinds het begin van mijn publikaties zo'n trouwe lezer te hebben en ik koester deze relatie. Liefde is mijn motivatie.

Liefde is een goed gevoel voor mijzelf en mijn medemens. Toch zijn er naast mijn vaste liefhebber wel meer lezers waar ik mij wat van aantrek. Mijn werk komt ook critici onder ogen. In mijn hoofd liggen droefmakende citaten opgeslagen van recensenten die in het verleden hebben uitgemunt in seksuele intimidatie. Nare kerels die zich toeleggen op literaire aanranding en zichzelf vrijpleiten door het opzettelijk onbenullig afschilderen van mij en mijn publiek. Vrouwenhaters die de kolommen gebruiken voor hun eigen frustraties. Ik zou mijn leven kunnen wijden aan het voeren van processen en ze alle winnen, ware het niet dat ik mijn energie bij voorkeur gebruik voor positieve acties. Vervelende verslaggevers beschouw ik als onuitroeibare klieren die geen extra aandacht mogen krijgen: ze zijn uitgegroeid van de pesterige jongens met grote monden die aan m'n haren trokken op het schoolplein tot de onvermijdelijke eikels van mijn literaire speeltuin. Mijn verweer bestaat uit de wraak ze op hun bek

te laten vallen door weer aan te tonen dat het mij desondanks steeds beter gaat. Als er echter ergens gerede kritiek op is, zal ik zorgen dat het onvolkomene de volgende keer niet meer voorkomt. Ik ben bereid van mijn fouten te leren.

Ook de kunde van mijn collega's respecteer ik in mijn werk. Met hen deel ik mijn taal. Ik wil dat ze mij juist interpreteren anders is het niet prettig samenwerken. We worden in het kleine taalgebied constant geconfronteerd met elkaar. Samen houden we van onze taal en laten deze leven.

Op papier schrijf ik in het Nederlands maar in mijn computer heb ik een digi-

tale krant waarin ik steeds vaker schrijf in mijn computertaal. Zo kort en internationaal mogelijk doorspek ik mijn taal met afkortingen.

Bijvoorbeeld: ‘W8 FF T Z&, CU 18R, BBZZ & K= 2U2’, wat staat voor: ‘Wacht effe thee zetten, see you later, bye bye zwaai zwaai en kiss to you too.’ Het scheelt 45 aanslagen op de telefoonrekening voor mijn modemverbinding.

Voor dit op zich te cryptische taalgebruik is al een lans gebroken door C.B. Vaandrager en de Maximale dichter Koos Dal~~*. Ons maakt het niet uit of men dit lelijk vindt: het is compact als een gedicht en taal blijft een altijd innoverend voertuig voor communicatie. Het is het jargon van de jongeren en van de toekomst. Ik streef ook naar poëzie voor de Eurojeugd die in het hoog opgeleide Westen hoofdzakelijk met de buitenwereld communiceert via apparaten. Voor de vooruitstrevende versie van de middeleeuwse troubadour bevindt het podium zich op het digitale marktplein van Bulletin Board Systemen.

Het geautomatiseerde leven gaat sommige lezers zonder twijfel te snel en te ver. Mij kan het niet snel en ver genoeg gaan.

Ook met de komst van de Vijftigers, Beat Poetry en de Popdichters hebben critici telkens weer beweerd: ‘dit is niet goed voor de poëzie’. Het tegendeel blijkt waar. De poëzie wint iedere keer een nieuwe generatie voor zich. Bij mijn publikaties houd ik uiteindelijk de hele mensheid in gedachten. Poëzie moet internationaal overdraagbaar zijn, vertaalbaar in alle talen, ontdaan van aan gebied gebonden woordgrappen en toegesneden worden op de universele beeldende taal. Het is voor vertalers moeilijk genoeg equivalenten te vinden van woorden met meerdere betekenissen. Uit een vertaling wordt het gedicht mogelijkerwijze weer doorvertaald in een volgende taal. Met alle tragi-komische vertroebeling vandien. Zoals ik bij mijn vertalers duidelijkheid verwacht, eis ik ook van mezelf de helderheid om onder alle omstandigheden verstaanbaar te blijven voor de lezers.

De dichter zoekt ingangen tot verbroedering van gedachten: ‘kom zing en huil met mij’. Er is in de wereld al te veel onbegrip voor elkaars denkbeelden. Ik ben het aan de liefde voor mijzelf en de mijnen verplicht mijn verontwaardiging uit te spreken tegen haat en oorlog en moet iedere opkomende vlaag van woede keren in een golf van verdraagzaamheid. Ik probeer wat kapot gaat om me heen te sparen en te helen. Dichters bestaan voor het ondersteunen van eendere gevoelens van anderen en het helpen de ogen van de overigen te openen. In de strijd om redelijke vrede breng ik dagelijks op papier mijn stem uit voor onderling begrip bij mijn lezers.

Marijke van Hooff
Dichter bij het vuur

Dichter bij de dichter

Als iemand mij vraagt of ik tijdens het schrijven van gedichten aan de lezer denk, antwoord ik nee. Om mezelf vervolgens te corrigeren. Ja, ik denk aan de lezer, of liever gezegd aan één lezer, aan mezelf. De enige die er op dat moment toe doet.

Als ik gedichten schrijf, zit ik bij een vuur en dat vuur wordt aangemaakt met de twijgjes van mijn lyrische aandrift, en laait op de meest onvoorspelbare momenten op. Ik wil niet dat er iemand bij komt staan die zegt dat de takjes verkeerd liggen, dat ik harder moet blazen om het vuur aan te wakkeren, dat ik op een gevaarlijke plaats aan het stoken ben, dat er wel erg veel rook is, dat het misschien beter zou zijn om opnieuw te beginnen.

Ik ga dicht bij het vuur staan, strek mijn handen er naar uit, draai er mijn rug naar toe, loop er omheen, loop er van weg, hoop dat het de volgende dag nog smeult.

Het is mijn vuur, van mij en van niemand anders.

Dichter bij het ontstaan

We zitten in een tuin, hel middaglicht kleurt de zomerdag. Een man leunt achterover in een ligstoel, het ongemeen felle blauw van zijn ogen wordt getemperd door de schaduw van zijn zonnehoed. Hij zegt: 'Ik luister.'

Ik ben veertien. Ik lees mijn eerste gedicht. Mijn stem gaat gebukt onder de ernst van de inhoud, mijn benen trillen van de nauwelijks ingehouden emotie. Het is zoveel wat ik in die paar regels heb willen zeggen, het gedicht kan het nauwelijks bevatten en ikzelf evenmin. Er is stilte na de stilte. Dan staat de man op uit zijn ligstoel, buigt zich naar me over en zegt: 'Dat is heel mooi.'

Die vier woorden dragen me regelrecht de hemel in, waar ik even op een heel klein stoeltje in een voorportaaltje mag zitten, naast de zaal waarin de grote dichters zetelen. De man is Albert Loots, de schilder waar ik schilderlessen van krijg, een goed schilder, een goed mens, een goede pedagoog. Want hoe wijs is het op dit beslissende moment, niet meteen met kritiek te komen en het aan inhoud topzware gedichtje omver te duwen. Hoe wijs is iemand die de noodzaak tot schrijven herkent en de waarde van die ene regel ziet die het gedicht poëtisch overeind houdt en het zijn bestaansrecht geeft.

Hoe waardevol is het om bij je eerste, schuchtere poging in goede handen te vallen.

Dichter bij de lezer

Denk ik bij het schrijven van gedichten niet aan een mogelijke lezer, zo gauw er een regel, een strofe, een compleet gedicht op papier staat, ga ik lezen en kruip ik toch in de huid van de lezer - en al is het mijn eigen huid, er is nu duidelijk een ander aan het werk.

Meestal volgt er na de eerste lezing een periode van grote onrust. Naar het gedicht toe willen, er van weg lopen. Het mooi vinden, het redelijk vinden, het niks vinden. In die fase ben ik nog steeds de enige die er 'wat van mag vinden'. Zelden is het gedicht in één keer af. Eerst moet het, net als fruit, rijpen en moet ik nauwlettend in de gaten houden wanneer het geplukt kan worden; niet te groen, niet te rijp. En ook hier ben ik weer de enige die onder de boom staat en kijkt, en keurt. Een enkele keer laat ik iemand in mijn boomgaard toe, iemand die verstand van fruit heeft, iemand die niet lichtvaardig zijn mening geeft, iemand die wikt en weegt.

En als ik het werk uiteindelijk uit handen geef hetzij voor publikatie in een tijdschrift, hetzij in een bundel, dan is het van iedereen en kan

ik alleen maar hopen dat de lezer het fruit niet van de bomen rukt zonder te kijken en te keuren, te wikken en te wegen.

Dichter bij het beeld van de lezer

Hoewel ik nooit de noodzaak voel me een voorstelling van de lezer te maken, is er één beeld dat zich af en toe heel nadrukkelijk aan me opdringt. En soms, heel soms, betrap ik me er wel eens op dat ik, tijdens een lezing, heel stiekem de zaal inkijk, om te zien of mijn lezer zich onder het publiek bevindt.

Jaren geleden dwaalde ik door de duinen en zag op een door de natuur uitgespaard, medaillonvormig plekje gras, een man zitten. Hij leunde, de ogen gesloten, wat onderuit gezakt tegen een boom. Hij droeg een witte korte broek, geen hemd, op zijn borst stond donker stug haar als helmgras op duinzand. Hij leek volkomen in harmonie met zichzelf en zijn omgeving. In zijn linkerhand hield hij een boekje. Ik was nog te ver om de witte letters op de blauwe ondergrond te kunnen lezen, het leek alsof ze door een kind met een krijtje op een schoolbord waren geschreven. Toen ik voorzichtig dichterbij wilde komen, deed de man zijn ogen open, wierp een trage blik op de tekst en sprak zacht voor zich uit:

> Dit is de plek: wantrouwen
> ontzenuwt hier den moed
> tot inkeer: in dit nauwe
> duindal komt het wel voor,
> dat men zichzelf ontmoet,
> en aanziet, en moet lezen
> in de andre blik. Dit oord
> suizelt van angst en vrezen.

Ik stond met stomheid geslagen. Volkomen onverwacht begon hij te snikken en zacht te kreunen, een ritmisch aanzwellend en weer wegstervend geluid dat me deed denken aan de klanken die het vroeger naast ons wonende mongooltje uitstootte wanneer het diep wanhopig was. Ik maakte kennis met het intense verdriet van een volslagen onbekende. Verdriet, losgemaakt door het gedicht, dat besefte ik als tienjarige al heel goed. Ik verborg me suizelend van angst en vrezen achter een boom. Dit vermocht dus een gedicht.

Het was een gedenkwaardige dag. De tijd dat ik zelf gedichten zou gaan schrijven was ver weg, ik had nog nooit van *Een Winter aan Zee* van A. Roland Holst gehoord.

Te dicht bij de dichter?

Na een voorleesavond komt er een mijnheer naar me toe die het noodzakelijk vindt luid en duidelijk te verkondigen dat uit mijn gedichten naar voren komt dat ik gescheiden ben. Wanneer ik zeg dat dat niet het geval is, lijkt hij enigszins ontgoocheld.

Ik zeg, dat je om over een sterfbed te kunnen schrijven toch ook niet eerst zelf gestorven hoeft te zijn. Ja, ik geef het toe: het is een misschien een cru voorbeeld, maar mijn moeder is pas gestorven en haar dood is nooit meer dan een ademtocht bij me vandaan. Bovendien schuilt er waarheid in de kern, want gaat het niet om het inlevingsvermogen? Het universeel maken van de eigen gevoelens? Ik schreef gedichten over een lesbische verhouding, kan dat alleen door zelf lesbisch te zijn? Ach, als ik alle 'ikken' in mijn werk was, zou ik mijzelf waarschijnlijk dodelijk vermoeid over mijn chaise-longue draperen om uit brieven van lezers mijn leven te vernemen.

Waarom wil de lezer toch altijd zo dicht bij het leven van de dichter komen? Is het niet genoeg, dicht bij de gedichten?

Dichter bij de trooster?

Er belt een mevrouw op met de vraag of ze een van mijn gedichten mag gebruiken boven de overlijdensadvertentie van haar moeder. Ik zeg, gevleid, 'ja'. Ze voegt er aan toe dat ze de laatste strofe wil vervangen door een strofe van haarzelf. Dat vind ik toch zeker wel goed? Ik zeg geschokt 'nee'. Je verwijdert

toch ook geen gedeelte van een schilderij om het daarna over te schilderen met een detail dat je beter aanstaat?

De mevrouw zegt: ‘Maar dat is toch iets anders?’

‘Nee,’ zeg ik, ‘dat is precies hetzelfde. In beide gevallen verminkt u een authentiek werk. Een kunstwerk,’ voeg ik er met dreiging in mijn stem aan toe.

Er wordt aan de andere kant hoorbaar gezwegen, teleurstelling zoemt mijn oor in. De mevrouw zegt nog: ‘Ik blijf uw gedichten toch heel mooi vinden.’ En ze hangt op.

Er blijft een splintertje twijfel in mijn hoofd zitten. Nee, niet om mijn antwoord, maar om de manier waarop het gegeven werd.

Hoort een dichter troost te bieden naast zijn dichterschap? Is hij zijn broeders hoeder?

Te dicht bij de andere dichter?

Marieke Jonkman blijkt Anton Ent te zijn en Anton Ent is Henk van der Ent. Dat laatste wist ik al, het eerste niet. Twee pseudoniemen voor een en dezelfde man. Ik heb de drie bundels, *Dochters van het donker*, *Plejaden* en *Dieptevrees*, van Marieke Jonkman in mijn bezit. Ik bewonder haar zeer. De harde, bitse toon, het lijfelijke, de typisch vrouwelijke thema's. Ik heb Marieke Jonkman al vaak een brief willen schrijven om mijn bewondering te uiten en haar de vraag te stellen: ‘Waarom is de vrouw in uw gedichten zó nadrukkelijk aanwezig?’ Tot op heden schreef ik haar niet. Marieke Jonkman heeft als postadres haar uitgeverij. Ik heb bijzonder slechte ervaringen met het het verzenden van post via uitgeverijen. Of de uitgeverijen zenden de post niet door, of de geadresseerden beantwoorden hun brieven niet. Nee, ik noem maar geen namen.

Van Anton Ent staat het adres in *Mekka* en ik zou mijn brief zo naar zijn huisadres kunnen sturen. Mijn brief die bedoeld is voor Marieke, niet voor Anton en weer wel voor Henk. Of niet?

Anton Ent ontmoette ik tijdens een gezamenlijk optreden in Deventer in 1992. ‘Dochters van het donker’ was in maart 1991 verschenen. Het kan zijn dat ik aan de lunch mijn bewondering heb uitgesproken over het werk van Marieke Jonkman. Ik zeg ‘het kàn zijn’ want ik kan het me niet meer herinneren. Mischien moet ik me nu afvragen of dit ‘wishful thinking’ is? Zo ja, wat wil ik daar dan mee? Me voor de geest halen of Anton Ent geschokt of verrukt reageerde?

Ik moet toegeven dat ik zelf tamelijk verrast en ongelovig reageerde toen ik in de NRC las: ‘Dichteres van betekenis’ blijkt man.

Zonder die voorkennis las ik kort daarvoor nog dit gedicht:

Irrealis

Droeg ik naaldhakken, levendiger
zou ik mijn strak gloedvol rokje
rechtstreeks richting vragen jagen.

Droeg ik feestvierende, vrij hangende

oorbellen, ik zou kaarsrecht zitten,
stralend, en beslister antwoorden.

Droeg ik zuivere, koel vallende zijde
ondanks de kou zou ik overal heet zijn,
uitstralen wat ik warm in mij houd.

Ik zou, ik zou. Zonder goud, in broek
en slobbertrui ben ik geen echte vrouw.

'Irrealis' is het eerste gedicht van reeks V, uit de bundel *Plejaden.* Ik heb altijd gevonden dat je een gedicht moet kunnen lezen en interpreteren zonder de noodzaak te voelen de mens achter de dichter te kennen. Je hebt met het gedicht te maken en niet met de leefomstandigheden van de dichter, zijn jeugd, zijn afkomst. Wat de dichter wilde zeggen, staat in zijn gedichten en wil hij ons iets over zijn persoonlijke leven meedelen, dan moet hij dat in zijn gedichten doen. Toch zal de lezer altijd de hem bekende biografische en andere buiten-tekstuele gegevens in zijn interpretatie betrekken.

Marieke Jonkman is Henk van der Ent is Anton Ent. Een even boeiende als ongrijpbare drieëenheid. Dat het om de gedichten mag blijven gaan.

Dichter bij het geluk

In *Al die mooie belofte* van Rutger Kopland staat ‘Waarom schrijft u?’ Een vraag gesteld aan Gabriel Màrquez.

Antwoord: ‘...Ik schrijf om meer geliefd te zijn.’

Kopland vraagt zich af of dat ook voor hem geldt. Hij durft dit echter niet te zeggen. Ik schuif aan bij Kopland. Ik durf het ook niet te zeggen. Maar wel te dromen!

Vaak droom ik dat ik in de duinen een gedicht van mezelf voorlees. Dat er een man, korte witte broek, geen hemd, toef stug helmgras op de gebruinde borst, leunend tegen een boom, naar me luistert en huivert bij de regels:

> Het is hier mooier dan ik dacht.
> Onbekend maakt soms bemind.
> Soms is vandaag.

Ik zal suizelen van angst en vrezen en duizelen van geluk.

Arno Breekveld
Feestmaal

Ook de dichter Arno Breekveld vroegen wij om een bijdrage rondom het thema ‘Dichter bij de lezer’. Wij zijn er nog steeds niet uit of Breekveld nu een bijdrage heeft geleverd, of dat hij daar nu juist niets voor voelde. Op ons verzoek om een biidraae reageerde hij met de volgende brief:

Hageraats Heer Red. en Lezer,

Schamel is mijn Bewustzijn U als zodanig aan te durven spreken, maar U hebt mij zelf in verzoeking gebracht & dan zult U het uitgebekt krijgen en & ook. Welke rol U in mijn poëtiek spelen moet is mij bescheidenlijk onbekend, wat ik van U verwacht durf ik niet uit te spreken maar mocht U Breekveld openklappen, dan is mij dat waardevol resp. & ontroerend.

Ik heb mij veel lezers door de strot geslagen, die leken sprekend wel op mij maar ze zwegen vaak omdat ze lazen. Wie zal ze dat kwalijk nemen Hageraats Heer red. en Lezer want dat bent U immers ook? Hoe ik mij verhoud tot Hen die ik slikken moest eerst en later peristaltisch weer uitdrukken kan ik slechts verwoorden door deze zin: ‘er is veel door mij heengegaan’.

Mijn zielsgelukkige toestand is zodanig verergerd dat ik hedendaags achter slot en grendel achtergesloten ben geraakt, witte jassen en jurkjes zie ik om mij gaan maar daar gaan slechts medikalen in gekleed, daar zit nooit een lezer in.

Wat er slechts te hopen valt voor dichters als ik & U (verschonen moeten de mensen mij hier tweemaal daags en als U wilt mij nu eenmaal ook geestelijk: bent U ook dichter?) dat mijn verzen gevreten worden, dat men op mijn woorden kauwt, dat er speeksel bijkome, dat er wordt geslikt & verteerd. Maar nu zeg ik woorden, soms nu ook zeg ik dingen die ik verkeerd bedoel, want wat ik het allerliefste willen zou is lezersgemak tussen de woorden in.

God wat klinkt U groot als ik hier getralied, weggerokkeld door slot & sleutel in het Omdraai- en Verenigingsverbond dat U bezegeld heeft, weggesloten en uitgerekend hier oproepen moet de woorden de woorden te laten en de tanden in het dichterswit te zetten, om spatie voor spatie in te bijten, marges te proeven, om de grensovergangen tussen de Naties van Afzonderlijkheid naar de uitdrukking van Heer Dokter Vestdijk Dichter vóór mij te voorzien van ivoren wachters.

Als ik als patiënt mag raden is het in gedichten te laten staan wat er staat en daartussen een feestmaal aan te richten. Wij krijgen hier in de huidige huisvesting geen wijn, geen culinarische prakken ook (het eten gaat wel hoor), maar dat is mijns ondanks toch het beste, dank U wel, vindt U ook niet?

Als bovengenoemd ondertekend:

T. van Deel
Parels over de dorsvloer
Twee gedichten van Hans Faverey

Twee gedichten, het ene - ‘Deze hier maakt een buiging’ - uit Faverey's debuut *Gedichten* (1968), het andere - ‘Wat moet een brief zoals’ - uit zijn laatste bundel *Het ontbrokene* (1990). Ik heb ze gekozen omdat ze laten zien wat de verschillen en overeenkomsten tussen de vroege en de late Faverey zijn, en ook natuurlijk omdat ze alle twee de woorden ‘deze hier’ bevatten.

Voor ik er iets over ga zeggen, moet mij van het hart dat het me altijd bijzonder moeilijk valt om over deze poëzie iets op te merken. Elke keer wanneer ik in mijn hoedanigheid als criticus een bundel Faverey ter bespreking kreeg, viel het me weer op hoezeer zijn gedichten zich verzetten tegen een begripsmatige benadering. Ze interpreteren, in de gebruikelijke betekenis van dat woord, is niet eenvoudig, niet omdat ze zo moeilijk zijn (dat zijn ze vaak helemaal niet), maar omdat ze daarvoor niet gemaakt lijken. Dat ze zich zo slecht laten interpreteren, weerhoudt mij er overigens in het geheel niet van ze schitterend te vinden, geestig, speels, intiem, wijs, aangrijpend. Het is een rare zaak, zegt u dat wel. Gewoonlijk kan ik niet veel meer dan een paar gedichten van Faverey achter elkaar lezen, dan duizelt het me alsof ik korte tijd heb verbleven in zeer hoge luchtlagen. Er is eigenlijk niet één dichter die een vergelijkbaar effect op mij heeft.

Deze hier maakt een buiging

naar waar niets is;
pakt het touw op,

rolt het touw op,
blaast de letters weg

en gaat zelf ook weg

Laat ik proberen onder woorden te brengen, wat mij in dit gedicht treft. Wie of wat is ‘Deze hier’? Het zou iemand kunnen zijn die zojuist een nummer heeft opgevoerd, een artiest. Maar zo iemand buigt meestal naar het publiek en niet naar ‘waar niets is’. Misschien moet het buigen gelezen worden als een reverentie in de richting van het niets, als eerste blijk van de activiteiten die volgen en die allemaal tot doel hebben de situatie af te ronden en alles, de artiest incluis, te laten verdwijnen.

Het is verleidelijk, en vast en zeker oirbaar, om ‘Deze hier’ als het gedicht zelf te beschouwen, dat inderdaad vanaf de eerste regel een verdwijning onderneemt: de buiging is dan om zo te zeggen niet naar voren, naar het publiek, maar naar opzij, de coulissen in, wegwezen. Of beter: het gedicht buigt vanaf het allereerste begin af naar waar niets is, het heft zijn eigen bestaan op de bladspiegel op. Deze verdwijning is in heel eenvoudige woorden geënsceneerd: maakt een buiging, pakt op, rolt op, blaast weg, gaat weg. De formuleringen kunnen, als het gedicht eenmaal wordt opgevat als betrekking hebbend op zichzelf, geheel letterlijk worden gelezen. Alles wat gezegd wordt, gebeurt ook: als er staat ‘pakt het touw op’ dan wordt het touw in die regel opgerold. De eenvoud, de in zo korte tijd zich afwikkelende verdwijning,

en niet in de laatste plaats de strofering, maken het gedicht voor mij tot een pregnant vignet van een aflopende zaak. Iederéén staat op dit toneel en al klinkt het misschien wat zwaarwichtig voor dit versje, iedereen is bezig te verdwijnen. Formeel is het prachtig rond: het is vanuit het midden gespiegeld en wat bij elkaar hoort, de regels 1 en 2, de regels 3 en 4 - op grond van het woordje 'weg' in zekere zin ook de regel 5 en 6 - trekt Faverey door middel van regels wit juist uit elkaar, waardoor er onverwachte vertragingen optreden in de lectuur, die een intensiverende en spannende werking hebben.

Wat moet een brief zoals
deze hier niet hebben doorstaan
om zo dicht te kunnen naderen

tot zijn voltooiing.

Wat een parels worden niet
blindelings uitgestort
over zo een bittere
dorsvloer uit onyx.

En hoe weerloos ligt daar niet
tussen de varens langs de beek,
al zo verstrikt in zijn netten,
nog na te lachen een clown
om al dit hierzijn om niet.

Heel anders klinkt ‘Wat moet een brief zoals’. De nuchtere, verslaggevende toon van het vroege gedicht, heeft hier plaats gemaakt voor een meer invoelende en verzuchtende.

Het gedicht bestaat uit drie gedeelten, die niet op voorhand duidelijk met elkaar in verband staan, maar die gezien hun optreden in één gedicht toch wel iets met elkaar zullen hebben. Het eerste gedeelte gaat over een brief, het tweede over parels en het derde over een clown.

Er zijn allerlei parallellen in de formulering: ik wijs onder meer op ‘zo dicht’, ‘zo een bittere’, ‘zo verstrikt’, en op ‘moet (...) niet’, ‘worden niet’, ‘ligt (...) niet’, terwijl het gedicht ook nog eens met ‘niet’ eindigt.

Ik geloof niet dat het nodig is te weten dat het een van de laatste gedichten is die Faverey heeft geschreven, om vast te stellen dat het hier om vergankelijkheid en vergeefsheid gaat. De brief, waarvan in het begin sprake is, wil ik graag lezen, op grond van ‘deze hier’, als betrekking hebbend op het gedicht zelf. In zijn vroege poëzie zou Faverey, vermoed ik, niet zo gauw op het beeld van een brief zijn gekomen, omdat een brief hoe dan ook de connotatie ‘persoonlijk’ heeft en hij toen, dat bleek al uit het vorige gedicht, veel koeler en droger, veel ingehoudener, ongeëmotioneerder is, of liever: schijnt.

De brief nadert zijn voltooiing, de regel is, met gevoel voor effect, geheel alleen in het wit gezet, hoewel hij natuurlijk hoort bij de eerste strofe. Het raffinement waarmee Faverey in dit gedicht de versregels elkaar laat opvolgen, wordt ondergaan door telkens aan het eind van een regel even nadrukkelijk op te houden en vervolgens de beweging, die niet alleen syntactische maar ook een semantische is, naar en in de volgende regel te maken. Timing is van het begin af aan een van Faverey's superieur toegepaste vormgevingsprincipes geweest.

Ik parafraseer de eerste vier regels ongeveer als: wat heeft een gedicht, en bij uitbreiding: een leven, al niet meegemaakt vooraleer het zo dicht bij het einde kan geraken. Een voltooide brief is de afronding van het werk, van het leven ook. De brief bevat alles wat is doorstaan, of is althans het resultaat van wat doorstaan is.

Het beeld van de parels die maar liefst blindelings worden gestort over de dorsvloer van maar liefst onyx sluit hierbij wel enigszins aan, als we die handeling opvatten als dichten of als leven - beide gaan, meen ik, in dit gedicht hand in hand. De dorsvloer

is een elementaire plek, er worden in het algemeen geen parels vertreden, maar de gedachte dat hier ontzaglijk veel moois en kostbaars wordt prijsgegeven aan de ‘bittere dorsvloer’ die het bestaan is, die gedachte komt toch sterk bij mij op. Het is trouwens een dorsvloer van onyx, een mooi gesteente, dat behalve dat hij een mooi woord is, Faverey hield van zulke woorden, ook nog een associatie teweegbrengt met: o niks.

Alsof het wil zeggen: het leven is mooi en kostbaar, maar tezelfdertijd is het niets.

De tweede strofe is op die manier een uitbreiding van wat in de eerste strofe werd begrepen onder het ‘doorstaan hebben’. In de derde wordt een figuur opgevoerd, een clown, die een soort nabeschouwing geeft, in persoon. Zijn situatie is weinig plezierig, hij ligt weerloos, is verstrikt in zijn eigen netten, hij is al bijna een nabestaande van zichzelf en hij relativeert de menselijke conditie met gelach, misschien moet hij zelfs al beschouwd worden

als een dode, want hij lacht ‘na’ ‘om al dit hierzijn om niet’, hij heeft het er al op zitten. Vooral deze figuur van de clown is buitengewoon aangrijpend, maar het geldt toch niet minder voor de brief en de parels, die allebei in zulke onverwachte, secure en in opeenvolging goed getimede bewoordingen aan de orde komen, dat ze bij mij althans voor allerlei gevoelens borg staan, telkens weer: gevoelens van huivering, aanvaarding, deernis, overzicht.

‘Wat moet een brief zoals’ is een onvergelijkelijk veel voller en emotionerender gedicht dan ‘Deze hier maakt een buiging’. Maar het is misschien in laatste instantie een kwestie van volume en blik. Hetzelfde wordt op twee manieren aangepakt en bekeken, en dat is: dat er een eind komt aan het er zijn en dat het er zijn vergeefs is, want ooit is het er niet meer.

Cees van Raak
Tymen Trolsky
Dichter bij de naam

Op 14 juni 1971 zette Tymen Trolsky zijn eerste schreden in de literaire wereld. Die dag gingen twee verhalen op de bus, geadresseerd aan twee Vlaamse tijdschriften. Beide werden gepubliceerd, de geboorte van een opzienbarende mystificatie was een feit. Eerst nam Nieuwe Stemmen, Orgaan van de Katholieke Jongeren-Gemeenschap, in het oktobernummer van dat jaar *De Verloving* op, twee maanden later volgde Het Nieuw Vlaams Tijdschrift, onder redactie van Ivo Michiels, met *Vier schuchtere schreden op weg naar een verhaal.* Waarom Vlaamse tijdschriften? Omdat Trolsky vermoedde dat hij daar als Nederlands auteur meer kans zou maken dan bij de periodieken boven de Moerdijk.

Weinig is bekend over de achtergronden van de auteur en zijn schuilnaam, noch is ooit de anekdotiek beschreven die erover ontstaan is, terwijl het hier toch gaat om een van de meest geruchtmakende literaire affaires uit de jaren zeventig.

De bedoeling van het pseudoniem was om met rust gelaten te worden. Trolsky wilde niet ‘van het echte leven vervreemden’; hij was bang dat hij zich als schrijver van vlees en bloed zou moeten manifesteren, als een schrijver die verplicht zou zijn deel te nemen aan het ‘literaire society-leven, waarin het verzwelgen van de grootste hoeveelheid sterke drank en het uitslaan van de grootste onzin beschouwd worden als het meest perfekte staaltje van artisticiteit’. Hij hoopte door het gebruik van een schuilnaam zich de last te besparen van journalisten, organisatoren van literaire manifestaties, verzoeken om in jury's plaats te nemen, enzovoorts. Hij wenste zich geheel aan het schrijven te wijden.

Daarom deze allitererende, Russisch-klinkende naam waarin een verwijzing doorklonk naar de in opdracht van Stalin vermoorde Trotski en die tevens de trol in zich droeg, de boze geest uit de Noorse mythologie. Duidingen te over, in weerwil van menigeen die dè sleutel gevonden dacht te hebben, zoals met een verondersteld anagram van de namen Ros, Komrij, Sontrop.

‘Zeer geachte Heer Trolsky. Al meermalen heb ik teksten van u gelezen die u had ingezonden voor Het Nieuw Vlaams Tijdschrift. Met interesse. Ik vind namelijk wat u schrijft erg goed.’

Aldus de aanhef van de eerste brief die Hugo Raes aan Tymen Trolsky schreef (4 september 1972). Hij reageerde hiermee met name op het verhaal *Aliesje*, gepubliceerd in het juli-augustusnummer van dat jaar. Dit verhaal zou de titel geven aan de bundel die in 1975 het licht zag.

In zijn antwoord ging Trolsky in op zijn schrijverschap: door te stellen dat hij geen schrijver was. ‘(-) Probeert u daar alsjeblieft van overtuigd te zijn. Dat 'r toch af en toe iets van mij op papier verschijnt, is zuiver toeval, 't is steeds 'n toegift aan 'n toch al zo vreselijk grote, onverdragelijke schuld. Schrijven is 'n straf, men heeft iets goed te maken, men probeert boete te doen, nog iets te veranderen. (-) Schrijven is 'n marteling. En dan wilt u mij nog wel levenslang tot die marteling veroordelen door

mij 'n schrijver te noemen. (-) Gelukkig bent u geen schrijver (als ik goed ben ingelicht), maar leraar aan de middelbare school.' (Brief 8 september 1972).

Hoewel hij niet tot de lectoren van De Bezige Bij behoorde, wilde Raes zich toch inzetten om daar Trolsky's werk onder de aandacht te brengen. En Trolsky zelf wilde ook graag uitgegeven worden, getuige zijn zending van een groot aantal gedichten onder de titel *Aliesjes Bundel.* Ook dit werk beviel Raes. Er waren foto's bijgevoegd die voor hem nog meer 'het raadsel van de Aliesje-obsessie' vergrootten, 'waarover ik al de meest bedrukkende gevoelens begon te krijgen na lezing van uw poëzie'. Maar desondanks was het hem in eerste instantie om het proza te doen: 'want uiteraard

is een uitgeverij veel meer geïnteresseerd in proza: het is iets eenvoudiger om de onkosten te recupereren van een boek proza, dan van poëzie. (-) Trouwens uw proza vind ik erg goed, en mogelijk nog fascinerender. (-)' (Brief 20 september 1972). Dit proza behelsde ondermeer de eerste verhalen van *Aliesje* (1975).

Op zich had hij geen bezwaar tegen Raes' voorkeur voor het proza, integendeel, Tymen Trolsky zou aanstonds beginnen met het samenstellen van een bundel, die de titel *Aliesjes Proza* kreeg.

Hiervoor lagen gereed enkele grote verhalen (voorgepubliceerd in o.a. Het Nieuw Vlaams Tijdschrift), schetsen, tientallen dagboekaantekeningen, maar ook foto's en tekeningen door Aliesje zelf gemaakt. Of dit allemaal voor een uitgave in aanmerking kon komen, vroeg hij zich wel af. Deze verzameling *Aliesjes Proza* zag Trolsky het liefst verschijnen na de gedichten van *Aliesjes Bundel.* Beide boeken zeker bij dezelfde uitgeverij, De Bezige Bij, 'omdat noodzakelijkerwijs 't verband tussen de poëzie en 't proza gehandhaafd moet blijven, zo mogelijk zelfs benadrukt' door de twee werken in een uniforme uitgave te laten verschijnen.

Maar wie was toch die Aliesje? Een klein, Indisch meisje van nog geen tien jaar. Zijn muze. 'Aliesje was 't die mij de gedichten dicteerde, die mij de beelden gaf, die mij onafgebroken inspireerde, die mij als pen hanteerde: zij is in wezen de enige en ware schrijfster van mijn gedichten.' (Brief aan Martin Ros 14 maart 1974). 'Ik weet wel dat sommige mensen er vreemd tegenaan kijken, tegen mijn verhouding met Aliesje en er iets kwaadaardigs achter zoeken. Maar ik vind het tijdverspilling om me daar iets van aan te trekken. (-) Aliesje was een van mijn beweegredenen om te gaan schrijven. Door haar gestalte en optreden raakte ik vaak zo enorm ontroerd, dat ik me gedwongen voelde de ervaringen met haar vast te leggen, te bewaren.' (Interview met Lien Heyting, NRC 4 juni 1976). Zijn vriend Jace van de Ven sprak van een niet te doorgronden gehechtheid aan dit tengere schepseltje.

Tymen Trolsky werkte hard, heel hard. Zijn geld verdiende hij met werken via uitzendbureaus, veelal nachtwerk. Na vele gedichten en verhalen, onder meer die rond Aliesje, begon hij tijdens een vakantie in Arnhem aan het eerste hoofdstuk van de roman *Het Oponthoud.* Daarna, terug in de fabriek, kwam de rest van het boek grotendeels in zijn hoofd tot stand. Later, in december 1972, schreef hij als in een roes alles op. Niet zelden werkte hij dertig uur aan één stuk door.

In november van dat jaar had Hugo Raes aan zijn vriend Remco Campert, die bij hem in Hoboken op bezoek was, het pak gedichten met de titel *Aliesjes Bundel* meegegeven voor De Bezige Bij.

Tymen Trolsky wendde zich in maart 1973 rechtstreeks tot de directeur van de uitgeverij, Geert Lubberhuizen. Hij had nog geen nieuws ontvangen over de receptie van zijn poëzie. De Bezige Bij bleek geïnteresseerd, Lubberhuizen zag uit naar een ontmoeting met de raadselachtige schrijver. Tymen Trolsky wilde echter per se onbekend blijven, ook tegenover zijn toekomstige uitgever. Zijn broer Terjew, zo schreef hij de Amsterdamse uitgever, had zich bereid verklaard om in zijn plaats te gaan. Geert Lubberhuizen schreef op 14 maart 1973: '(-) Maar goed, als er zoveel bezwaren zijn tegen een ontmoeting, dan wil ik uw broer Terjew natuurlijk ook best ontmoeten. Misschien zoudt u samen kunnen komen. In ieder geval dan graag op 30 maart om 2 uur 's middags. Later op die dag vieren wij het verschijnen van de nieuwe roman van Hugo Raes en u zou uw literaire vader dan ook kunnen ontmoeten.(-)' En zo sprak Geert Lubberhuizen op 30 maart 1973 met Terjew Trolsky in Bodega Keyzer naast het Concertgebouw te Amsterdam over de uitgave van het werk van Tymen Trolsky, zich onderwijl het hoofd brekend over wie nu eigenlijk tegenover hem zat.

De Bezige Bij had inmiddels een lijstje gekregen van zijn manuscripten: 1. *Liederen van Weemoed, Wanhoop en Waanzin* (ondertitel: Aliesjes poëziebundel I), 2. *Liefdes-, klaag- en politieke Liederen* (ondertitel: Aliesjes poëziebundel II), 3. *Vijf Herfst- en Lenteliederen* (ondertitel: Aliesjes prozabundel I), 4. *Het Oponthoud*, roman, en 5. *De Grijsaard*, 25 korte verhalen. Zo werden de gedichten nu verdeeld over twee bundels, die later toch in één band zouden verschijnen. Tegelijk werd de roman op de markt gebracht, waarvan de titel ook veranderd zou worden en wel in *Hyancintha en Pasceline*, de namen van de twee Indische meisjes die in het boek figureerden en die ook in werkelijkheid zo heetten.

Er stond veel te gebeuren en... Tymen Trolsky ging op reis. Hij vroeg Lubberhuizen om een voorschot op zijn uit te geven werk, kreeg de gewenste duizend gulden en vertrok op 13 juni 1973 richting India.

'Met tranen in de ogen zat ik in Pakistan op m'n kale hotelbed en keek piekerend naar een van de vele sprinkhanen die over 't laken rondkropen, vlogen of sprongen, keek naar de blinde muur voor 't raam, naar de magere hagedis op de muur, pakte m'n rugzak in en keerde, 'n licht snikken onderdrukkend, per bus en trein in 10 dagen van Pakistan naar m'n eigen idiote, door mij hartstochtelijk beminde landje terug. En nu ben ik 'r weer.' (Brief 22 juli 1973 aan Geert Lubberhuizen). Deze reis vormde de inspiratie tot het schrijven van de *Indiase Liederen*, die hij in maart 1974 voltooide om onmiddellijk daarna te beginnen aan een nieuwe bundel die eerst *Zwarte Bloemen* heette, later *Zwarte Liederen.*

Onder redactie van Remco Campert verscheen in januari 1974 het eerste nummer van het tijdschrift Gedicht. Hierin het Nederlandse debuut van Tymen Trolsky, een reeks sonnetten onder de titel *De Schaakmatch.* De komende achttien maanden zou het Trolsky zijn wat de literaire klok sloeg. Martin Ros heeft daar zijn steende aan bijgedragen. '(-) Van de mij zeer bevriende Oscar Timmers vernam ik over uw vele interessante plannen en ik las natuurlijk al van de titels die op stapel staan. Wat ik

erg graag zou willen doen: eens een inleidend stuk over uw figuur en werk maken in een van mijn rubrieken (NRC of AD). Ik zou dat willen doen aan de hand van een "interview" dat we schriftelijk - want dan wordt het meeste gezegd! - zouden kunnen hebben. Ik hoop dat u ja zegt en dat ik een brief met vragen mag sturen. Van uw werkelijke identiteit behoeft u uiteraard in geen enkel opzicht iets prijs te geven.(-)' (Eerste brief Martin Ros aan Tymen Trolsky, 18 februari 1974).

En zo verscheen het eerste aan het fenomeen Tymen Trolsky gewijde Literair Logboek (NRC 20 maart 1974), met de klinkende introductie: *Een poète maudit is onder ons opgestaan!.* Martin Ros - ondanks de opgebloeide, vaak persoonlijke correspondentie, wist ook

hij lange tijd niet wie zich achter het pseudoniem verschool - deed zijn duit in het zakje van de mystificatie. Hij had er duidelijk plezier in en zag er ook voordeel in: ‘(-) Ik zou zeggen: het is in allerlei opzichten ijzersterk voor je je identiteit grondig te blijven versluieren. Het raadsel rond deze mystificatie zal nog hoger lees- en koophonger naar je werk ontketenen en zo is het goed.(-)’ (Brief 4 december 1974).

Het was ook Martin Ros die Trolsky stimuleerde eigen artikelen voor het Cultureel Supplement van NRC-Handelsblad te schrijven. Dit resulteerde in een vijftal bijdragen die gedurende 1975 geplaatst werden. Op een gegeven moment vroeg Ros of hij zelf het pseudoniem mocht gebruiken, zodat hij letterlijk het een en ander aan de mythe bij kon dragen. Hier ging de echte Trolsky echter niet op in.

‘Je twee boeken verschijnen eind van deze maand. Je weet dat *Liederen van weemoed* alleen maar vertraagd is doordat we de bundel verdubbeld hebben. *Hyacintha* is voorspoedig gegaan (normale produktietijd van een boek is zes maanden). Vorige week hebben we de vijfde en laatste aanbieding van dit jaar samengesteld, en daar staat van jou op: *Indiase liederen. Aliesje* kan geplaatst worden op de eerste aanbieding van 1975. Rest dan nog je *Zwarte Liederen.* Een mogelijke oplossing zou zijn om van je *Indiase liederen* en *Zwarte liederen* weer één bundel te maken (???). Als we *Zwarte liederen* apart op de tweede aanbieding '75 zetten, verschijnt het volgend jaar zomer. Dat klinkt allemaal ver weg, maar begrijp dat het zéér uitzonderlijk is om van één schrijver in twaalf maanden tijd 5 boeken te publiceren. Voor welke andere schrijver denk je dat wij dat zouden doen?’ (Brief Oscar Timmers, redacteur De Bezige Bij, 19 juni 1974).

Zo verscheen medio 1974 de roman *Hyacintha en Pasceline* tegelijk met twee dichtbundels in één: *Liederen van weemoed, wanhoop en waanzin.*

De roman, beginnend met ‘Opgedragen aan mijn ouders’, verhaalt van een student in de rechten, de ik-figuur T., die bij aankomst in een dorp het vijftienjarige Indische meisje Pasceline ontmoet. Zij worden elkaars geliefde en de roman is de beschrijving van hun relatie. (Trolsky's voorliefde voor jonge Indische meisjes treft de lezer opvallend vaak in zijn werk aan). Pasceline woont nog thuis en T. trekt in bij de familie die, naast de ouders, bestaat uit de oudere zussen Hyachintha en G., en het jongere broertje Leslie.

T. wordt de indringer, de gehate vreemde, niet in de laatste plaats omdat hij als een besluiteloos persoon opgevoerd wordt, op het neurotische af, iemand die niet weet wat hij met zijn leven aanmoet. Een speelbal van de mensen om hem heen, van de omgeving. Hyachintha, de oudere zus, komt hem te hulp. Zij weerhoudt de vader om de vreemdeling het huis uit te gooien. En zij wordt de tweede geliefde. Hartstocht en wanhoop buitelen over elkaar, om het geheel maar eens clichématig samen te vatten, en de lezer realiseert zich al snel dat dit nooit goed kan aflopen. De willoze student is gedoemd. Het boek eindigt dan ook met zijn aanstaande dood; de familie vergiftigt hem.

Een zwartromantisch gegeven, haast negentiende-eeuws, zoals ook het wonderlijke, voor sommigen irritante taalgebruik, lyrisch, vol adjectieven en bewuste clichés, zozeer zelfs dat de overdrevenheid wel naar een vette ironische knipoog moet wijzen. (Voor Wam de Moor in De Tijd van 6 september 1974 aanleiding om de roman als een *groteske* te typeren) Dit wordt versterkt door de lange zinnen en de schrijfwijze

van woorden als haar, een, het; die staan als d'r, 'n, en 't afgedrukt. Het is alsof de schrijver een spreektaal nastreeft, maar het levert als typisch effect juist een gekunsteldheid op, op het maniëristische af. Een parallel met het werk van diverse Tachtigers dringt zich sterk op.

De op hetzelfde moment verschenen gedichtenbundel draagt als volledige titel: *Liederen van weemoed, wanhoop en waanzin, gevolgd door Liefdes-, klaag- en politieke liederen* (ondertitel: ‘Aliesjes poëziebundel I en II’). Twee bundels in één, 206 pagina's dik (haast een unicum in de Nederlandse letteren), waarin Trolsky zijn verlangens en zijn obsessies ditmaal in vele al dan niet in de sonnetvorm gegoten gedichten uitspreekt, soms zelfs uitspuwt. Opgenomen

is zijn Nederlandse debuut, de reeks gedichten getiteld *De Schaakmatch.* Aliesje figureert, dromen dienen zich aan, gesprekken worden in vrije versvorm opgetekend, verhalen verteld. En passant komt ook de Nederlandse poëzie aan de orde, zijn bloedhekel aan dichters als Kouwenaar, zijn bewondering voor iemand als Habakuk II de Balker.

Tymen Trolsky

Later in datzelfde jaar 1974 volgde de bundel *Indiase liederen*, 49 pagina's tellend, met vijftien gedichten verdeeld over drie afdelingen: Proloog, Inleidend lied van de dichter, en Dertien liederen. Trolsky heeft hierin meer greep op zijn stof gekregen, de vorm en de toon van de 'liederen' doen aan balladen denken. In deze ontdekkingsreis, zowel letterlijk (hij was op reis geweest; zie hierboven) als geestelijk op te vatten, passeren grote thema's als honger, armoede, wreedheid, de dood. Zijn bekommernis om het onbeduidende en het tere wordt sterk verwoord. Armen, zigeuners, prostituées, zij krijgen zijn aandacht. Zijn liefde voor Aliesje blijkt hiervan de duidelijke bevestiging.

Exemplarisch voor de receptie waren de reacties op *Hyacintha en Pasceline.* Zo prezen Karel Poll (NRC), Ab Visser (Leeuwarder Courant) en Wam De Moor (in De Tijd noemde deze het de beste roman van 1974) het boek, terwijl iemand als Kees Fens (de Volkskrant) er geen spaan van heel liet (hij sprak van wagonladingen vol woorden). Een genuanceerde mening leek niet mogelijk. Wat de poëzie betrof: een overrompelend dichter vond Anton Korteweg (Het Parool) hem, Rein Bloem (Vrij Nederland) daarentegen schreef dat Trolsky's verzen stijf stonden van onmacht en ongein.

Bij dit alles verscheen ook nog het geruchtmakende artikel *Ober, afrekenen* in het oktobernummer van Maatstaf (1974). Deze 'polemisch-programmatische tekst' die

begint met de zin ‘Ik heb nooit een prozaïscher en poëzielozer volk gekend dan 't Nederlandse’, neemt onder andere Gerrit Kouwenaar, Jules Deelder en Harry Mulisch op de korrel, waarbij de leer der fysionomie een niet geringe rol speelt. Op het werk van enkelingen na, zoals Habakuk II de Balker, Gerrit Komrij en Rutger Kopland, ziet Tymen Trolsky de Nederlandse poëzie-produkten als dode kanaries in verroeste kooitjes. De bundels van Hamelink,

Bernlef, Schippers, Ten Berge worden net goed genoeg bevonden om er samen met Aliesje papieren mutsen van te vouwen. Een ongekend felle, giftige toon, die veel kwaad bloed zette en nog meer vraagtekens opriep.

Enkele maanden later, januari 1975, lag zijn bekendste werk, de verhalenbundel *Aliesje* reeds in de winkels. Zes onderling verbonden verhalen, zogeheten herfst- en lenteliederen, genummerd, met als ondertitels Aliesje, Shonuto I, Spanje, Thuis, Shonuto II en Op rak, ieder voorafgegaan door citaten uit het werk van Nederlandse en buitenlandse dichters. Twee epilogen sluiten het boek af, samen met een kwatrijn van J.H. Leopold (het zou Trolsky's motto kunnen zijn):

> Een druktemaker is, wiens naam bekend is,
> een intrigant, wiens leven afgewend is.
> Waarlijk, hij ware 't wijste daaromtrent,
> die niemand kent en die van geen gekend is.

Net als *Hyachintha en Pasceline* heeft *Aliesje* de liefde als hoofdthema, ook hier betreft het een liefde tussen een student rechten en een Indisch meisje, nog jonger ditmaal, zeven jaar. Ook gaan beiden samenwonen, nu bij hem op kamers. Aliesje, dit nymfje, zijn muze, zijn mythe. De hoofdpersoon, Tymen heet hij nu voluit, oppert zelfs dat zij een kind is van de zigeunerin Shonuto, met wie hij in Finland de liefde heeft bedreven. Dit thema is in onze vaderlandse letteren schaars en dan betreft het nog de affectie voor jongetjes, zoals bij Jan Hanlo en Astère Michel Dhondt. Dezelfde schroomvallige, kuise, haast religieus-ingetogen liefde die deze schrijvers voor hun knaapjes voelen, koestert Trolsky voor het vroegrijpe Aliesje.

Het tederheidsaspect overheerst duidelijk het seksuele. Dit laatste speelt wel in het tweede ‘lied’, met als plaats van handeling Lapland, waarin de zeer aardse liefde voor de zigeunerin Shonuto beschreven wordt: hartstochtelijk, bizar, sado-masochistisch. In het derde ‘lied’ neemt Tymen, weer verenigd met haar, Aliesje op vakantie naar Spanje. Zoals eerder komt ook hier de wereld, de folklore van de zigeuners aan de orde. Aangrijpende jeugdherinneringen volgen, zoals het martelen van dieren; Trolsky's doodsmystiek, zijn pessimisme, dat hierin geworteld lijkt.

Terug in Nederland, in het vierde ‘lied’, volgt de confrontatie met de familie van Aliesje, door wie zij wordt opgesloten. Moeder, broers en zusters (de vader is gestorven) hebben opmerkelijk genoeg geen morele bezwaren tegen de verhouding, maar willen wel garanties dat hij haar trouw zal blijven en dat er te zijner tijd een huwelijk volgt. Tymen stemt toe en het paartje betrekt een verdieping, waar hij aan de door Aliesje geïnspireerde boeken werkt, die haar onsterfelijk moeten maken, en het meisje ontpopt zich als een grappig-bazig huisvrouwtje. In dit verhaal *Thuis* komen enkele tekeningen en gedichtjes van Aliesje voor.

Het vijfde ‘lied’ heet *Shonuto II*, de titel geeft het al aan. Gegrepen door het verlangen Shonuto te willen weerzien (‘de moeder’), vertrekt Tymen spoorslags naar Finland. Tevergeefs, hij wordt ernstig ziek en een prostituée verpleegt hem tot hij weer terug kan naar Nederland. Daar vindt Aliesje een briefje in zijn rugzak waaruit blijkt dat de prostituée Shonuto zelf was. Zo heeft hij haar toch nog ontmoet, zijn verlangen is gestild.

In het laatste, zesde ‘lied’, *Op rak*, is Tymen weer samen met Aliesje. Hierin wordt zijn bemoeienis met radicale communisten, hij is zogenaamd saboteur, kolderiek

verteld. Een regelrechte parodie (zoals in *Hyachintha en Pasceline* het studentenleven genadeloos op de korrel werd genomen). Ten slotte blijkt dat het pand dat zij bewonen afgebroken gaat worden en daarmee eindigt het boek abrupt. Onvoltooid, dat lijkt ook de bedoeling, want in de epiloog neemt Tymen afscheid van zijn kortstondige schrijverscarrière, de literatuur is hij grondig beu. Zijn pessimisme heeft gewonnen:

> En nog helderder dan voordien doorzie ik dit ene feit: dat 't leven vergeefs is en wreed, en dat 't geen vergeefser daad kent dan 't schrijven, dat immers de dood niet wil, 'r tegen vecht, en zich toch onvermijdelijk onder dit juk moet buigen. Om die reden werd dit verhaal onderbroken en zal 't onvoltooid blijven.

Zo'n produktie van zo'n totaal onbekende, dat maakte nieuwsgierig, dat irriteerde ook. Naarstig ging men op zoek naar de ware identiteit. Hoewel: wáár op zoek? Men had alleen de naam, de boeken, een enkel artikel en een vage foto op de achterkant van *Hyacintha en Pasceline.* Verder geen mogelijke duiding.

De weinigen die vanaf het begin op de hoogte waren, verkeerden niet in het literaire wereldje van de grachtengordel. Toch kwam Propia Cures in het decembernummer van 1974 met de oplossing: Willem Frederik Hermans. Gezien de enorme produktie werden ook meerdere auteurs achter het pseudoniem vermoed. Zo dacht men aan de trojka Martin Ros - Gerrit Komrij - Theo Sontrop, gevoed door het idee dat het pseudoniem een anagram bevatte dat in die richting wees. Ook volgens de Belgische krant De Standaard bestond er geen Trolsky; er zat waarschijnlijk een groepje studenten achter. Gerrit Komrij zelf verdacht Hans Warren en Theo Sontrop wilde het per se weten van zijn collega Martin Ros. Die het inmiddels wist, maar niks verklapte, nee, hij wakkerde liever het vuurtje aan om nog meer van de commotie te kunnen genieten.

Robert Vacher schreef in De Stem, dagblad voor Breda, van april 1975 een recensie over *Indiase Liederen* en *Aliesje.* Zijn artikel begon met de zin: ‘Iedereen weet intussen dat Trolsky niet een andere naam is voor Gerrit Komrij, Habakuk 2 of Rutger Kopland en dat de schrijver als zijn kat Salvador langs de gevels van zijn woonplaats Tilburg sluipt.(-)’ Vacher, een van de ingewijden, schreef toentertijd nu en dan een recensie voor De Stem. Tegenover de kunstredacteur van die krant liet hij zich ontvallen dat Trolsky een collega van hem op school was. Dit kwam journalist Johan Diepstraten ter ore, tevens medewerker van het literaire blaadje De Klopgeest, een uitgave van C.J. Aarts.

Diepstraten rook een primeur en ging met de combinatie leraar Nederlands Breda-woonplaats Tilburg aan de slag. Hij belde alle middelbare scholen van Breda

op met de vraag of er een leraar Nederlands werkte die in Tilburg woonde. Bij de scholengemeenschap Markenhage had hij prijs. De man heette Jos Mikkers.

Het volgende telefoongesprek ontspon zich:

'Ja, met Diepstraten. Het is ontdekt. U bent Trolsky.'

'Hoe komt u nou aan die rare informatie?'

'Kom, kom, meneer Mikkers, ik ben geen achttien meer.'

En Mikkers gaf toe. Hij sprak met Diepstraten af dat deze tegelijk met de onthulling een artikel zou plaatsen waarin hij het gebruik

van zijn pseudoniem zou motiveren. Ook zou Diepstraten zijn stukje eerst opsturen naar Mikkers' vriend Jace van de Ven. De dag daarop kreeg Johan Diepstraten een brief van Trolsky:

> Van de ene kant betreur ik 't, zoals je misschien begrepen zult hebben, uitermate dat ik voortaan niet meer onder de bescherming van 'n waterdicht pseudoniem zal kunnen schrijven, van de andere kan 't mij, zo moet ik eerlijk bekennen, ook niet meer schelen of m'n ‘ware’ naam op korte termijn wereldkundig gemaakt zal worden of niet. Ik ben onbeschrijflijk moe, moe van 'n volk dat doodgravers boven dichters verkiest, dat aan de lippen hangt van critici die nooit hebben leren lezen en onderscheiden, die elkaars oordeel klakkeloos overnemen (-), moe van 'n volk dat enkel uit is op sensatie en poëtische papegaaikunstjes. Gelukgewenst.

Iets anders reageerde Jace van de Ven. Hij noemde Diepstraten een krullul en zou hem persoonlijk in elkaar komen slaan.

Toen gebeurde er iets vreemds. De onthulling werd, ondanks dat ook Vrij Nederland erop gesprongen was (31 mei 1975), niet serieus bevonden. Wat wel doordrong was, dat het niet het driemanschap Ros - Komrij - Sontrop betrof, maar hoogstens een groepje studenten uit Brabant. Dat maakte de affaire een stuk minder interessant. Trolsky werd met andere woorden niet definitief ontmaskerd. Trouwens, zijn ware naam luidde ook niet *Jos* Mikkers. Zo konden nog de ‘publieke’ optredens van Tymen Trolsky in Nederland en België volgen, die het rookgordijn weer aandikten.

Uitnodigingen voor optredens genoeg! Daarmee ook honoraria te verdienen, evenzo ook kansen om poetsen te bakken en velen op stang te jagen. Dat lukte aardig, temeer daar Tymen Trolsky's tweelingbroer/vervanger/dubbelganger, Jace van de Ven, zijn rol met verve speelde.

Zo diende zich de door J.P. Guépin op 25 april 1975 georganiseerde sonnettenavond in de Lodewijkkerk te Leiden aan. Tijdens Trolsky's voordracht, onder begeleiding van het permanente slaan van een meegebrachte, onklaar gemaakte pendule om het motto van die avond - ‘Sonnetten die klinken als een klok’ - kracht bij te zetten, klonk er in de holle ruimte plots een schot. Jace van de Ven viel, katheder en microfoon meeslepend, dodelijk getroffen neer. Iedereen zat stijf in de kerkbank. Om even later te moeten aanschouwen dat de dode dichter grijnzend opkrabbelde. Bij het verlaten van de kerk kregen de bezoekers een pamflet in de handen gedrukt. De titel ervan luidde: ‘Smakeloze grap van enfant terrible’ en het bekritiseerde de vertoning als een misselijke publiciteitsstunt (‘Wat dichter? Wat kunstenaar? Een regelrechte snotneus, meer niet! Beter ware het dat deze Brabantse branieschopper voortaan in zijn eigen streek optrede voor een publiek van Barneveldse hoenderen en Drentse patrijshonden. (-) Laten we hopen dat de Maatschappij der Nederlandse Letteren Trolsky voor de laatste keer uitgenodigd heeft.’) Tymen Trolsky deelde het uit.

De eerste mei van dat jaar vierde men in Turnhout met de manifestatie Poëzie in het Circus. (Overigens bleek deze happening een opmaat voor soortgelijke manifestaties die later zowel in België als Nederland plaats zouden vinden; aardig idee om die

geschiedenis eens op papier te zetten) Voordat Trolsky, Van de Ven en enkele kornuiten zich met de andere dichters in een processie, compleet met kamelen!, van het stadhuis naar de circustent begaven, legden ze een bezoekje af bij De Slegte. Daar schaften ze zich dichtbundels van de collega's aan om vervolgens deze werken tijdens het Trolsky-optreden de zaal in te laten vliegen onder het uitroepen van kreten als: Te licht bevonden! Slechte Poëzie! Da's ook al niks!

Uiteraard werd dit niet in dank afgenomen, met name Patrick Conrad kreeg het te kwaad toen ook zijn bundel in het publiek terechtkwam. De laatste bundel van de stapel kon wel de goedkeuring wegdragen, die was namelijk geschreven door Tymen Trolsky. Eindelijk goede gedichten en er kon voorgelezen wor-

den. Twee voorbeelden, twee streken van Trolsky's rebellenclub.

Jasper Mikkers, augustus 1993 (foto: Joost de Grauw)

'Ik keek enorm op heden van Lien Heyting te horen dat je je op een Bezige Bij-bijeenkomst nu hebt ontpopt als Jasper Mikkers en als Tymen Trolsky en dat je zelfs in die hoedanigheid een interview hebt toegezegd. Moet ik hieruit concluderen dat je nu alle versluiering en mystificatie definitief beëindigt? (-)' (Brief Martin Ros 27 april 1976). Inderdaad verscheen dat interview en wel in het Cultureel Supplement van de NRC, 4 juni 1976. Onder de dubbele kop *Met schrijven tem ik mijn hartstocht/Tymen Trolsky onthult zijn ware naam* en met begeleidende foto's verhaalde Lien Heyting van haar ontmoeting met de ware Trolsky.

De reden van zijn naar buiten treden was dat de anonimiteit zich tegen hem zelf had gekeerd. Als hij nog langer onbekend bleef, zou dat schadelijk worden voor de erkenning van zijn werk: '(-)Er worden mij door de critici ook allerlei kwaadaardige bedoelingen verweten: ik zou anoniem willen blijven om veel publiciteit te krijgen; ik zou mij zeer goed bewust zijn van het lage niveau van mijn werk en om die reden niet willen uitkomen voor mijn schrijverschap.(-) En er wordt ook klakkeloos aangenomen dat mijn werk niet het werk is van één auteur.(-)'

De in het begin van dit artikel vermelde aversie tegen het 'schrijverswereldje' kwam ook ter tafel. Jonge schrijvers liepen geheide kans door hun oudere confraters bestookt te worden met cynisme en teleurstellingen. Met het bijkomend risico dat ook zij het gebruikelijke zuipen als heldendaad gingen beschouwen. Een bittere toon. Namen werden genoemd: '(-)Die kliek rond Kouwenaar, met Bernlef, Schippers, Ten Berge, Fens, Bloem. Als een van hen je eenmaal heeft aangevallen, dan krijg je ze allemaal op je nek. Dat gaat bijna bij wijze van afspraak.(-)'

In een reactie schreef Martin Ros dat hij het

jammer zou vinden als Trolsky zich op rancune en humorloosheid zou laten betrappen. En: ‘(-) Ik krijg ook wel sterk de indruk dat je Amsterdam, het wereldje and all that een enorme meerwaarde toekent.(-)’ (Brief 12 mei 1976). In ieder geval gold zeker dat Jasper Mikkers na vijf jaar het verstoppertje spelen zat was.

Overigens bleef hij Tymen Trolsky nog een aantal jaren als schrijversnaam gebruiken. Zo verscheen vlak na het bovenvermelde interview de reeds genoemde bundel *Zwarte Liederen* bij De Bezige Bij, en later bij kleine uitgeverijen de bundels *Indonesische Gedichten* (VAN, Amsterdam, 1978) en *Kwatrijnen* (Brandon Pers, Tilburg, 1979). In 1980 dan verscheen in het januarinummer van Maatstaf het laatste werk van Tymen Trolsky, een pittige kritiek op het werk van Gerrit Kouwenaar onder de titel *Een cursus spelonkologie.*

Jasper Mikkers gebruikte zijn eigen naam twee jaar daarna bij het verhaal *Turo del Home* in Het Nieuw Vlaams Tijdschrift (april 1982). In 1990 zagen zowel de roman *De Weg van de Regen* (De Bezige Bij), als de dichtbundel *Wie is uiteindelijk* (Querido) het licht. De meeste gedichten uit bovengenoemde bundel werden voorgepubliceerd in De Revisor en Raster. Onder een pseudoniem: Artur Raven. Binnenkort verschijnt bij De Bezige Bij de verhalenbundel *De kleine jongen en de rivier.* Het lange gedicht *De Verdwijning* zal september van dit jaar bij Querido uitkomen, net als de verhalenbundel onder eigen naam (Zo is hij een van de weinige auteurs met twee uitgeverijen, een voor zijn proza en een voor zijn poëzie). Weer andere, nog ongebundelde, gedichten zijn onder een derde schuilnaam in diverse tijdschriften terechtgekomen. Hij kan het kennelijk niet laten. Maar dat is een ander verhaal.

Radboud Kuypers

‘Na zóóveel vriendschap!’

Over de ontmoeting tussen Du Perron en Larbaud

Als het zo is dat een toevallige lectuur beslissend kan zijn voor iemands schrijverschap, kan een literaire ontdekking ook nieuwsgierig maken naar een ontmoeting. Deze kan geforceerd worden of vanzelfsprekend lijken; zij berust in de meeste gevallen op herkenbaarheid, op een gevoel voor hetzelfde, op een gelijkgestemdheid die twee polen in dezelfde richting opduwen. Ze is boven alles een kwestie van temperament.

Eddy du Perron erkent het belang van onder anderen André Gide, Stendhal, Multatuli en Valery Larbaud, de grote onbekende, op zijn werk.

Larbaud was de voorloper van de moderne Franse poëzie, degene die naar het voorbeeld van zijn vriend James Joyce de monologue intérieur in Frankrijk introduceerde, maar hij was vooral de schrijver van *Barnabooth.* Met dat boek heeft hij niet alleen uitdrukking gegeven aan een bepaalde levenshouding, die omschreven kan worden als onafhankelijk buitenstaanderschap, maar ook een individualistische, subtiel autobiografische literatuur gecreëerd.

Door zijn afzijdige houding is Larbaud vrij snel in de vergetelheid geraakt. Enkele op het eerste gezicht arbitraire elementen doen veronderstellen dat de invloed van Larbaud op Du Perron groter is dan men kan vermoeden; dit kan onder meer opgemaakt worden uit de vasthoudendheid van Du Perron - zoals die spreekt uit zijn correspondentie - om de Fransman te ontmoeten, uit zijn vertalingen, daarnaast uit overeenkomsten zoals het individualistische temperament, de vergelijkbare levensloop... Over zijn ontmoeting met Larbaud zal dit stuk gaan.

Veroverd

In 1922 verblijft Eddy du Perron in Parijs. Hij heeft er altijd van gedroomd om, eindelijk los van zijn ouders, te leven naar het romantisch idee dat hij van het schrijverschap heeft. Op de Butte Montmartre probeert hij het bohème-schap nieuw leven in te blazen. Vers aangekomen uit het cultuurarme Indië beseft hij niet dat de bohème met kunstenaars als Toulouse Lautrec niet meer à la mode is, dat het culturele zwaartepunt zich heeft verplaatst naar Montparnasse. Wat betreft de Europese cultuur heeft hij een grote achterstand in te halen. Vrienden als Pascal Pia en Clairette Petrucci - zijn eerste Europese liefde - wijden hem in in de Europese literatuur. Hij leest als een gek, en in een razendsnel tempo stelt hij zich op de hoogte van nieuwe literaire modes. Zijn *Manuscrit trouvé dans une poche*, een scherpzinnige pastiche op de moderne poëzie van onder anderen Apollinaire en Jacob, laat zien dat hij deze grondig heeft geassimileerd. Maar hij laat zich niets voorschrijven. Zijn eigenwijze en originele temperament, kortom zijn uitgesproken smaak, maken hem nieuwsgierig naar een andere literatuur. Wanneer hij langs de boekenstalletjes in Montmartre struint, valt zijn oog bij toeval op een boek met een opvallende omslag:

> *Un jeune milliardaire sud-américaine promène à travers l'Europe sa mélancolie* (of zoiets), daarnaast een grof portretje van een man met een

> panamahoed. Ik wantrouwde het boek, denkend met de een of andere Prins Koekoek te doen te hebben; ik vroeg de boekhandelaar wat het was. Hij keek er minachtend op neer, en met een van zijn uitvallen: 'J'en sais rien! C'pas vous ça?' Hij bedoelde dat het portretje op mij leek, wat ik later van anderen opnieuw te horen kreeg.
> (*In deze grootse tijd XII*, VW V, pp. 220-221)

Het is de eerste kennismaking met het werk van Valery Larbaud, die vooral dankzij *Barnabooth* - want dat is het boek dat Du Perrons aandacht trekt - uit 1913 bekendheid heeft gekregen. Ofschoon Du Perron het wel grap-

pig vindt dat hij met de schrijver opvallende gelijkenissen vertoont, laat hij het boek liggen omdat hij met een of andere charlatan te maken denkt te hebben. Toch is zijn nieuwsgierigheid gewekt. Als hij in 1924 met zijn ouders Florence bezoekt, koopt hij *Barnabooth*, dat zich grotendeels afspeelt in de stad aan de Arno, bij wijze van 'locale lectuur'. Hij is 'na enkele bladzijden veroverd', zoals hij zelf zegt. In de omzwervingen, maar nog meer in de levenshouding van de kosmopoliet en rijkste jongeman ter wereld, Archibaldo Olson Barnabooth, herkent hij zich zelf terug als de 'riche amateur' die dankzij zijn fortuin kan doen waar hij zin in heeft. Hij herkent in de houding van Barnabooth ook het verzet van Larbaud, die achter hem schuilgaat, tegen het vermogende maar verstikkende milieu waaruit hij voortkomt.

In het geval van zowel Larbaud/Barnabooth als Du Perron wordt deze wereld gesymboliseerd door de bemoeienissen van een dominante moeder. Bovendien is Du Perron net als Barnabooth niet-Europeaan, wat hem in staat stelt om een relativerende afstand tot het oude continent te bewaren, en ten slotte beleeft hij net als Barnabooth enkele ongelukkige amoureuze avonturen... Zoveel parallellen, men zou voor minder overstag gaan.

Later zal blijken dat de 'ontdekking van Larbaud' niet zonder literaire implicaties zal blijven (met name voor *Een Voorbereiding* en *Het Land van Herkomst*). Du Perron wordt erdoor gestimuleerd in zijn zoektocht naar het 'personage' dat hij wil spelen, naar de verhouding tussen schrijver en personage. Larbaud en in diens verlengde Barnabooth, zullen voor de rest van zijn leven een model zijn, zowel op het literaire als op het persoonlijke vlak. Du Perron is in ieder geval zo onder de indruk van *Barnabooth* dat hij in 1924 vanuit Dijon zelfs een brief aan Larbaud schrijft. Maar bij herlezing komt deze hem zo pathetisch voor dat hij haar meteen verscheurt. Hij heeft vooralsnog zijn toon nog niet gevonden.

Du Perron, voorjaar 1935

Obsessionele energie

Eind 1931 is er voor het eerste sprake van een toekomstige ontmoeting. Het zal evenwel nog tot 1932 duren dat de twee wer-

kelijk met elkaar in contact komen, door bemiddeling van de uitgever A.A.M. Stols, die van beiden teksten uitgeeft. Het duurt onder andere zo lang omdat Du Perron tot 1932 in Waals Brabant woont, op het 'château' van Chaumont-Gistoux dat zijn vader in 1926 gekocht had. In die jaren concentreert hij zich vooral op zijn entrée in de Nederlandstalige letterkundige wereld: na Paul van Ostaijen en Gaston Burssens met wie hij onder andere de modernistische tijdschriften *Avontuur* en *De Driehoek* uitgaf, ontmoet hij Jan Greshoff die als correspondent in Brussel verbleef, Adriaan Roland-Holst, Hendrik Marsman en in 1930 Menno Ter Braak. Op Chaumont-Gistoux maakt een hele generatie Nederlandse schrijvers haar opwachting, en wordt de kiem gelegd voor wat later *Forum* wordt.

Dat neemt niet weg dat intussen de namen van Larbaud en Barnabooth blijvend terugkeren in het oeuvre en de brieven van Du Perron. Vooral uit de laatste komt de belangstelling van Du Perron voor Larbaud nadrukkelijk naar voren, en zijn verhouding tot Larbaud regelmatig ter sprake. Hij spreekt altijd met bewondering over de schrijver van *Barnabooth*, terwijl diens andere werken, zoals de novellen uit *Amants, heureux amants* uit 1923, op zijn waardering kunnen rekenen vanwege de persoonlijke wijze waarop de monologue intérieur geïntegreerd is. Dit in tegenstelling tot Larbauds artikelen, essays, gedichten, notities of meer 'wetenschappelijke' werken: dit is werk van een 'lettré' waarvoor je geen Larbaud hoeft te zijn. Larbaud is 'gâteus' geworden, het talent van de schrijver van *Barnabooth* is hierin ver te zoeken.

Du Perron is dus niet idolaat in zijn oordeel; niet alles wat de Fransman doet vindt hij de moeite waard. Maar als het er op aankomt neemt hij zijn verdediging op zich. Met een bijna obsessionele energie probeert hij zijn vrienden van het belang van Larbauds boeken te overtuigen. Larbaud wordt de inzet in literaire polemieken over het roman-genre, en met name *Barnabooth* is een absoluut argument in de waardetoekenning. Kort gezegd geeft dat het volgende beeld: ten opzichte van *Barnabooth* is 'boek X' zoveel waard, vergeleken met *Barnabooth* is 'boek Y' niks, of zoals Marsman krijgt te horen:

> Je krijgt van me alle Gladkovs, Ehrenburgs, Döblins en andere Feuchtwangers cadeau, bij karrevrachten van de reinigingsdienst tegelijk, voor dit eene, werkelijk door-en-door superieure boek.

Wanneer zijn eigen werk ter discussie gesteld wordt verschuilt Du Perron zich achter Larbaud om dit werk te verdedigen: 'Al schreef ik een ding 6x *Ducroo, Henri Brulard* zelf of *Barnabooth*, dan vonden ze me nog "onedel", want de Holl. adel is "metaphysiek".' Wanneer hij gedwongen wordt een keuze te maken omdat de met politieke drek besmeurde jaren dertig nu eenmaal een andere literatuur vereisen, plaatst hij als vanzelfsprekend de 'autobiografie' à la Larbaud boven de geëngageerde 'revolutieromans' à la Ehrenburg.

Op het persoonlijk vlak haalt Du Perron Larbaud erbij om te kijken of hij bepaalde mensen tot zijn vrienden kan rekenen (als je van Larbaud houdt maak je een goede kans...), of om met verbazing zijn vrienden terecht te wijzen: 'Hoe is 't godsmogelijk dat iemand met jouw verfijning op taalgebied en jouw ontvankelijkheid voor beschaafde letteren zoo ongevoelig kan zijn voor Larbaud?' Zelfs zijn literaire boezemvriend Ter Braak wordt het vuur aan de schenen gelegd. Du Perron gaat voor

Larbaud door het vuur en tegelijkertijd gebruikt hij hem als schild in zijn penneschermutselingen.

Briefwisseling

In 1932 neemt Du Perron met Elizabeth de Roos zijn intrek in een appartement te Meudon, nabij Parijs. Zijn leven zal spoedig een onaangename draai nemen. Na de dood van zijn vader in 1929 en van zijn moeder in 1933 komt hij er helemaal alleen voor te staan. De ‘jonge Indischman’ moet voortaan zijn eigen boontjes doppen en werken voor de kost! Voor Nederlandse kranten schrijft hij zonder veel inspiratie artikelen over literatuur en het leven in Parijs. Ook werkt hij aan *Het Land van Herkomst.*

In die roerige tijd begint een briefwisseling met Larbaud die een twaalftal brieven omvat.

Een op het eerste gezicht vrij banale correspondentie, tussen twee schrijvers die elkaar regelmatig boeken met een opdracht toezenden. Een dergelijk presentje vormt ook de aanzet tot de briefwisseling.

Du Perron grijpt met beide handen de mogelijkheid aan om Larbaud eens te spreken. Hij acht een ontmoeting mogelijk, temeer omdat beiden regelmatig in Parijs vertoeven. Du Perron woont en werkt er, Larbaud reist op en neer tussen Parijs en het familiedomein Valbois in de buurt van zijn geboorteplaats Vichy, als hij tenminste niet in Londen is of in Spanje. Du Perron speelt in zijn achterhoofd met de gedachte dat een rendez-vous met Larbaud wenselijk is omdat hij te zijner tijd een groot artikel over de Fransman wil maken, niet dan nadat hij hem werkelijk gesproken heeft:

> Kan je me opgeven waar Larbaud nu zit? Als hij in Parijs mocht zijn, als ik er ben (begin Juli ongeveer), wil je mij dan een briefje voor hem meegeven? Ik zou graag een groot stuk over hem schrijven voor *De Gids*, en wou van hemzelf dan eenige details hebben. Heb jij die *Itinéraire* nog? Of zou hij me die willen geven? Ik zou ook graag kennis met hem maken, na zóóveel vriendschap!

Ruim een maand later schrijft Du Perron aan Larbaud. Du Perron had van de Fransman in 1930 voor Stols *Le Pauvre Chemisier* vertaald, Stols had Larbaud hiervan een exemplaar opgestuurd, die het hem met een opdracht terugzond. Du Perron zal in 1932 hierop vervolgens reageren: ‘vous avez été trop charmant, vous avez renversé les rôles, la gratitude devant être entièrement de mon côté.’ Zijn eerste brief van 26 juli 1932 is voor zijn doen nogal geforceerd. Hij heeft moeite de juiste toon te vinden, hij aarzelt tussen die van ‘bewonderaar’ en ‘vriend’. Maar hoe lucide zet Du Perron intussen zijn verhouding tot Larbaud uiteen en met wat een vooruitziende precisie stelt hij zich hun toekomstige ontmoeting voor:

Larbaud, juni 1933

Stols m'a dit que vous voudriez bien me rencontrer, si un jour nous nous trouvions tous les deux à Paris. J'espère bien que ce jour viendra; il me semble souvent que j'ai un tas de choses à vous dire, bien que jusqu'ici je n'aie jamais pensé en même

> temps que vous pourriez les écouter. D'ailleurs, le jour où je vous verrai, je vous dirai sans doute d'autres choses.

Uit deze passage kan ook opgemaakt worden dat Larbaud gehoor geeft aan de wens van Du Perron om hem te zien. In de volgende brieven is de toon hartelijker en persoonlijker (en zelfs vrijpostig vergeleken met de brieven van Saint John-Perse of André Gide aan Larbaud). Larbaud lijkt dit alles wel te waarderen want hij stuurt regelmatig een boek met een opdracht, of een boek waar Du Perron om vraagt. Dit gebaar moet op zijn juiste waarde geschat worden, want de Fransman leeft een teruggetrokken bestaan en houdt zich zoveel mogelijk afzijdig van het literaire wereldje. Het is misschien zelfs kenmerkend voor Larbaud dat hij, die zich als kosmopoliet zo bezig houdt met buitenlandse literatuur, zich interesseert voor Du Perron (met die reserve dat Larbaud over zijn werk nooit iets geschreven heeft).

In zijn brief van 8 januari 1934 reageert Du Perron op Larbauds spelletje in *Le Gouverneur de Kerguelen* van het onbewoonde eiland en de boeken die hij daar mee naar toe zou nemen, wat hem tevens de gelegenheid geeft het over zijn literaire voorkeuren te hebben:

> Si je devais emporter à Port-Noël cinq auteurs, mon choix serait fait: Shakespeare (voui), Stendhal, Nietzsche, Multatuli (c'est un auteur hollandais que l'Europe ignore et tant pis pour l'Europe), Edgar Poe ou Gide. [...] s'il me fallait nommer les 3 livres que je mets personnellement (souligné) au-dessus de tous les autres, les voici: *Henri Brulard*, *Barnabooth*, *Le Petit Ami* de Paul Léautaud.

Elf jaar te laat

Intussen blijft Du Perron aandringen op een ontmoeting. Een geschikte datum kan niet gevonden worden. Beiden moeten immers in Parijs zijn en nu eens is het Larbaud die elders is, dan weer is het Du Perron die verhinderd is. Verscheidene malen is hij het adres van zijn Franse vriend kwijtgeraakt. Hij zit aanvankelijk immers midden in zijn verhuizing en hij heeft blijkbaar moeite met het op orde brengen van zijn huishouding (André Malraux zal hem hierbij helpen). De brieven van Du Perron geven een goed beeld van de verwarring hieromtrent. Du Perron denkt op een gegeven moment zelfs dat de Fransman hem helemaal niet wil ontmoeten: ‘Ik heb Larbaud geschreven. Als hij mij niet zien wil, tant pis.’ Des te opgetogener is hij als blijkt dat dit niet het geval is: J'avais l'impression que le ton de mes lettres (peut-être) vous aurait profondément déplu, et que vous ne vouliez décidément communiquer avec moi que par imprimés!

Na een twaalftal brieven en evenzovele misverstanden is het uiteindelijk zo ver. Op 2 mei 1934 zullen Du Perron en Larbaud elkaar ontmoeten ‘na zóóveel vriendschap!’, in de groezelige duisternis van het café *Helvétia* tegenover het Luxembourg.

In een artikel voor *In deze grootse tijd* en in een brief aan Greshoff komt Du Perron uitvoerig terug op de ontmoeting. Hij is minder ontroerd dan hij had verwacht, maar welbeschouwd kwam dit moment ook 'elf jaar te laat'. Ze praten over een verhaal van Larbaud dat binnenkort zou verschijnen, en over een eventueel vervolg op *Barnabooth.*

Wat Du Perron vooral opvalt zijn Larbauds diepe groene ogen en het 'broze en voorzichtige van zijn bewegingen'. In zijn brief aan Greshoff vertelt Du Perron ongeveer hetzelfde: Larbaud is een 'alleraardigste, zachte, heel licht ironische, schuwe, vriendelijke man', maar hij is telkens bang om hem 'in de conversatie te hard aan te stooten'. Du Perron is enigszins teleurgesteld, schrijft hij, omdat hij eigenlijk gerekend had op een gesprek met Barnabooth en in plaats daarvan een ander iemand tegenover zich vond:

> Onze conversatie was één trekken van mij naar 'Barnabooth' toe, en van hem naar Scève en de verborgenheden van de klassieke literatuur. Voilà. Maar hij is heel sympathiek en ongetwijfeld een eersterangsch-mensch, ook wat het hart aangaat.

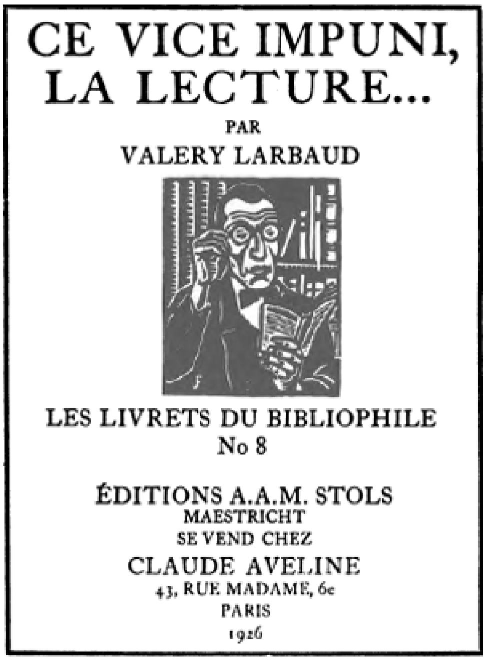
Precaire gezondheid

Du Perron die in de schrijver zijn held terug wil vinden, is misschien meer teleurgesteld door zijn eigen verwachtingen dan door Larbaud zelf. In ieder geval schrijven ze elkaar nauwelijks meer. Du Perron stuurt nog een kaart uit Grenoble, met daarop afgebeeld de grootvader van de door beiden bewonderde Stendhal.

In 1935 komt hij terug op zijn voornemen om op verzoek van Stols (voor *f* 150,-) *Fermina Márquez* te vertalen. Du Perron vraagt Larbaud om enkele adviezen en geeft aan waar de problemen in het vertalen liggen. Naar aanleiding van deze vertaling komt het tot een confrontatie tussen de uitgevers Stols en Gallimard, omdat dit werk zonder de toestemming van de laatste blijkbaar nog niet vertaald had mogen worden. Dat neemt niet weg dat hij bereid is om voor Stols het volledige werk van Larbaud in het Nederlands te vertalen, ofschoon hij beseft dat de echte lezers van Larbaud zijn werk toch in het Frans zullen lezen.

Bij wijze van nieuwjaarsgroet voor 1935 stuurt Larbaud het mysterieuze gedicht *La Neige*, misschien wel het duidelijkste bewijs dat hij Du Perron nooit vergeten heeft. De schrijver uit Vichy is door zijn precaire gezondheid gedwongen zich helemaal terug te trekken uit de wereld. Later dat jaar wordt het hem bijna fataal als hij getroffen wordt door afasie. Daarna is hij bijna niet meer in staat om mensen te ontmoeten, wat Du Perron erg jammer vindt omdat hij Larbaud nog eens zou willen zien: 'J'espère vous revoir à Paris, cet hiver, si les révolutions qu'on annonce de droite et de gauche nous laissent tranquilles' en: 'J'aimerais beaucoup vous revoir, mais j'espère vous retrouver guéri, ou presque. Si ma visite devait vous incommoder, dites-moi très simplement non, et essayons de nous revoir en octobre.'

Maar aan Marsman moet Du Perron tot zijn spijt bekennen dat Larbaud 'niet meer voor mij is wat hij vroeger was; vroeger zou ik doodongelukkig zijn geweest.' Via diens vriend en biograaf G.-Jean Aubry stelt hij zich op de hoogte van zijn gezondheid: 'Larbaud zelf denkt dat hij dood zal gaan. Zijn rechterkant is heelemaal verlamd, maar zijn brein is helder; hij kan moeilijk spreken maar wel lezen.'


CE VICE IMPUNI,
LA LECTURE...
PAR
VALERY LARBAUD

LES LIVRETS DU BIBLIOPHILE
No 8

ÉDITIONS A.A.M. STOLS
MAESTRICHT
SE VEND CHEZ
CLAUDE AVELINE
43, RUE MADAME, 6e
PARIS
1926

Erkenning

In 1938 verschijnt in de NRC naar aanleiding van *Aux couleurs de Rome* eindelijk het jaren eerder aangekondigde artikel over Larbaud. Ofschoon hij in de moeilijke jaren voor de Tweede Wereldoorlog meer en meer in de vergetelheid gedrukt is, kan hij nog altijd rekenen op de waardering en onvoorwaardelijke erkenning van Du Perron. In deze tijd wint het oeuvre van de ‘amateur’ zelfs alleen maar aan waarde. Nog eenmaal geeft Du Perron openhartig, bijna intiem, blijk van zijn waardering:

> Hij is een Stendhal uit minder ‘gespannen’ tijden, sceptischer nog, maar veel zachter, meer bevracht misschien door een gecompliceerde cultuur.

Nog eenmaal verdedigt Du Perron de schrijver uit Vichy tegen het onbegrip dat hem ten deel valt, door nog eens het Nederlandse gebrek aan verfijning en smaak aan de kaak te stellen: ‘gevoel voor qualiteit is nooit ons fort geweest’. Larbaud blijft voor Du Perron ‘de schrijver van één boek’, *Barnabooth*, maar ter verzoening probeert hij Larbauds gehele oeuvre onder de ene noemer ‘Barnabooth’ te vangen. Hij belicht met dat doel het individualisme van Barnabooth, dat zijn weerslag vindt op zijn andere personages; in feite zijn het niet alleen dubbelgangers van elkáár, maar ook van Larbaud zelf.

Portret van Valery Larbaud van P.-E. Bécat

Valery Larbaud, een sleutel tot de wereld van Du Perron? Hij heeft in ieder geval veel voor Du Perron betekent, anders zou de laatste zich niet zo veel moeite getroost hebben om de schrijver van *Barnabooth* te ontmoeten. Misschien kan uit deze episode afgeleid worden dat Du Perron niet alleen de intellectualistische en vurige polemist is die velen in hem zien, maar ook de wat melancholische en gevoelige romanticus, de hartstochtelijke liefhebber van de literatuur.

Bronnen

E. du Perron, *Verzameld werk*, Van Oorschot, Amsterdam 1955. (VW)
E. du Perron, *Land van herkomst*, Van Oorschot, editie 1989.
E. du Perron, *Manuscrit trouvé dans une poche*, Kwadraat, Utrecht 1988.
E. du Perron, *Brieven*, Van Oorschot, Amsterdam 1977-1985. (BR)
M. Ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, Van Oorschot, Amsterdam 1962-1967.
V. Larbaud, *Oeuvres*, Gallimard 1958. Gide/Larbaud, *Correspondance (1905-1938)*, Gallimard 1989.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Ook aan de scheppende literatuur gaat het digitale tijdperk niet voorbij. Rob van Erkelens heeft zijn boek *Het uur van lood* geheel opgebouwd uit fragmenten die hij vond in de wereldliteratuur. Die techniek staat inmiddels bekend als samplen (van het Engelse *to sample*, letterlijk: een steekproef nemen), een term die stamt uit de muziek, waar het tegenwoordig zeer gangbaar is fragmenten (gitaarsolo's, basloopjes, een piano-akkoord) digitaal op te slaan en niet zelden elektronisch onherkenbaar te vervormen. Daarmee wordt een nieuw nummer samengesteld, bij voorkeur ondersteund met een dreunende house-beat, en onder eigen naam uitgebracht, en zo kan de eerste de beste computerfanaat die geen noot muziek kan lezen en geen twee regels Engels op elkaar kan laten rijmen toch een wereldhit scoren.

Van Erkelens produkt lijkt de intrede van sampling in de letterkunde te markeren, maar die techniek bestaat daar al langer. Veel langer zelfs. Een tekst die samengesteld is met regels uit bestaande werken heet een *cento*, wat Latijn is voor lappendeken of, poëtischer, bedelaarsdeken en dus niet betekent, zoals ik jaren gedacht heb, dat het werk 100 regels moet beslaan. Vooral de Grieken en Romeinen mochten zich er graag mee bezighouden. Klassieke voorbeelden zijn de pikante *Cento Nuptialis*, door Ausonius (310-395) samengesteld uit regels van Vergilius, en de uit werk van Homerus bijeengejatte *Homerocentones.* Keizerin Eudoxia schreef een leven van Christus eveneens met regels van Homerus en Proba Falconia deed dat in *Cento Vergilianus* met verzen van Vergilius. In de twaalfde eeuw schiep de monnik Metellus christelijke gezangen met behulp van regels uit de *Oden* van Horatius.

De bekendste cento in het Nederlands moet ‘De Keesiade’ zijn, geschreven door J.J.A. Goeverneur (1809-1899), die later in zijn leven bekend werd met buitengewoon zoete poëzie, maar in zijn studententijd in Groningen een heel andere kant had laten zien. Hij betrapte de hoogleraar Cornelis de Waal bij het bezoek aan een bordeel en schreef daarover met enkele medestudenten het gedicht ‘Minerva's vloek’. De Waal, in eer en goede naam aangetast, achterhaalde dat Goeverneur een van de makers was en het universiteitsbestuur legde de ongemanierde student veertien dagen huisarrest op. Die tijd benutte hij om zijn werk uitgebreid over te doen. Het resultaat was ‘De Keesiade’ (zo genoemd naar De Waals voornaam), een ‘Heldendicht, door verschillende dichters’ in vijf zangen en tal van talen, dat hij, naar het verhaal wil, schreef zonder ook maar één boek te raadplegen.

Het naderend moment van De Waals ontluistering luidt:

Daar zit hij nu (Rotgans)
En kust het lieve wicht
De roode koontjes warm, (Bellamy)
Und zupft ihr, um nicht lass zu seyn,
Die Busenschleifen los, (Hölty)
En... (Bilderdijk)

O giustizia del ciel, quanto men presto.
Tanto piu grave sovra il popol rio! (Tasso)
Hij waant zich onbespied; (Vondel)
Doch ach, das Verrätheraug schlummerte nicht! (Burger)
Rumor venit... (Terentius)

Studenten zijn 't (Frank van Berkhey)
Hör's näher und näher brausen! (Körner)
Hoor, welk een blij geschater
En vroolijk juichen! (Antonides)

Een onverwacht gebruiker van de cento was Frater Venatius die, gesouffleerd door Michel van der Plas, in zijn meezinger ‘Zeg maar ja tegen 't leven’ klassieke Nederlandse versregels naar eigen inzicht aaneenreeg:

Laat een lied uw hart doorklinken
en uw dag verliest zijn steen.
Sikkels blinken, sikkels klinken,
vliegen als een schaduw heen.
Niets te mokken, niets te maren,
niets te druilen van verdriet.
Uren, dagen, maanden, jaren
mist men een, twee pruimpjes niet.

Een van de recentste Nederlandse cento's is van Dr. Who (pseudoniem van de anglist *Dr* Wiebe *Ho*gendoorn), die een sonnet, inclusief de titel, geheel samplede uit de Nederlandse poëzie.

Ach, herinnert u zich zelf even welke regel waaruit stamt?

Mathilde

In 't huis mijns vaders waar de dagen trage waren
(En dan: wat is natuur nog in dit land?)
Staan wetten in de weg en praktische bezwaren -
Ik heb een ceder in mijn tuin geplant!

Er loopt een kind met lange ruige haren.
Zij kent de onderkant van kast en ledikant.
Men meet de dood soms na bij vol verstand
En wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.

'k Ben Brahman. Maar we zitten zonder meid,
Zoo zeker als de bloemen wederkomen
En voor den uchtend van haar bloei vergaan.

Ik houd het meest van de halfland'lijkheid.
Een tent werd door de stormwind meegenomen:
Voor de avond nog bereik ik Ispahaan!

'De incoherenties van i10 geven een speciale levendigheid aan het blad.'

Van 7 maart t/m 29 april vindt in de geheel vernieuwde tentoonstellingshal van het hoofdkantoor van het Abp te Heerlen de expositie 'i10 sporen van de avant-garde' plaats. De tentoonstelling is tijdens kantooruren vrij toegankelijk.

i10 SPOREN VAN DE AVANT-GARDE

In het weekeinde van 19 en 20 maart is de expositie het middelpunt van een veelomvattende i10 manifestatie, georganiseerd door de Open universiteit en het Algemeen burgerlijk pensioenfonds te Heerlen.

Er zijn lezingen, presentaties en optredens in uiteenlopende disciplines. Bij die gelegenheid verschijnt ook een gelijknamig boek met essays, artikelen en brieven over de betekenis, toen en nu, van de avantgardistische revue i10 (1927-1929), de hoofdredakteur Arthur Lehning, de medewerkers en hun gedachtengoed. Meer informatie over het programma van de manifestatie, voor sommige voorstellingen is een beperkt aantal plaatsen beschikbaar, hotelarrangementen en het door Piet Gerards verzorgde boek, ontvangt u door onderstaande bon te gebruiken.

Stuur mij s.v.p. informatie over de i10 manifestatie
Naam: ___________________
Adres: ___________________
Postkode: __________ Plaats: __________

In een gefrankeerde envelopppee sturen aan:
Abp, postbus 4911, 6401 JS Heerlen.
ABP

OPEN OOG VOOR DE AVANT-GARDE

Novelle
Henk Hopman
Dansen met meneer D.

Wacht u voor een natuurlijke dood.
Gerrit Komrij

Zaterdag

Sonja Damen wist nergens van.

Toen ze tijdens het ontbijt de post doornam, vond ze een envelop waaraan een kaartje was bevestigd met de mededeling dat de afzender het stuk onvoldoende had gefrankeerd. Een ambtelijk eufemisme: er zat geen enkele postzegel op. De posterijen besloten met de woorden dat ze de afzender geenszins van boze opzet verdachten, en vertrouwden erop dat de geadresseerde het verschil, vermeerderd met een schikkelijke strafporto, zou bijbetalen. Wat een goedgelovige sukkels bij de PTT, dacht Sonja terwijl ze de kaart verscheurde. De envelop bevatte een kort briefje met een rouwrand. Maar het was geen rouwbrief; rouwbrieven werden keurig gedrukt in een stemmig lettertype. Hier was met de hand neergekrabbeld:

Beste D.,
Afzender kan beëindigd worden. Als altijd... (onleesbaar)

Ze herlas het cryptische bericht, zonder er echter wijzer van te worden. Het leek haar nog het meest op een stukje correspondentie tussen twee spionnen. Spionnen communiceerden met elkaar - zo wilde de filmindustrie tenminste doen geloven - door middel van krankzinnige wartaal waarbij een codeboek onontbeerlijk was. Schrijver dezes werd blijkbaar door agenten van de contra-spionagedienst op de hielen gezeten toen hij dit bericht opstelde, want het slordige handschrift verried grote haast.

Sonja draaide de envelop om en zag dat de afzender Hein D. heette. In haar kennissenkring kwam geen Hein voor. Peinzend knabbelde ze aan haar beschuitje en nam een slok thee. Was dit een of andere flauwe grap waarvan ze de pointe niet begreep? Ze wilde de brief al in de prullenmand gooien, maar bedacht zich. Misschien was het iets belangrijks. En bovendien, een correcte afhandeling van de correspondentie behoorde tot haar dagelijkse taken als directie-secretaresse. Deze meneer D. woonde in de schildersbuurt aan de andere kant van de stad, niet ver van haar werk. Ze besloot om maandag, op haar weg naar huis, de brief even bij hem in de bus te stoppen.

Maandag

Die maandag ging voorbij als alle andere maandagen. Tussen de bedrijven door sloop adjunct-directeur Zewald rond haar bureau en probeerde uit te vissen met welke mannen Sonja het weekend had doorgebracht.

'Ik heb het hele weekend geen mens gezien, meneer Zewald.'

Zewalds oogjes loerden argwanend uit zijn bolle, altijd blozende gelaat, als bedreigde diertjes in hun holen.

'Sonja, dat meen je niet. Volgens mij lopen de vrijers de deur plat. Bij een vrouw als jij,' voegde hij er dubbelzinnig aan toe.

'Ik weet niet wat voor een vrouw u denkt dat ik ben, meneer Zewald.'

De adjunct hees zich met één pafferige bil op de punt van het bureau en boog zich vertrouwelijk naar haar toe.

'Kom nou toch, Sonja,' zei hij. 'Je weet best wat ik bedoel.'

Sonja typte zwijgend door. Na tien jaar de avances van haar baas met tact te hebben gepareerd, vond zij dat ze zich deze vrijpostigheid mocht veroorloven. Zewald veroorloofde zich immers ook vrijpostigheden. Hij legde een hand op haar knie en zei: 'Je bent de veertig al gepasseerd.'

'Precies. Ik ben een oude geit.' Ze trok haar been weg.

'Precies. Ik ben een oude geit.' Ze trok haar been weg.

Zewald grijnsde en stak een sigaartje op.

'Je weet best wat ik bedoel,' zei hij - omdat hij gewoon was zich in mistige termen en vage toespelingen uit te laten, was deze uitdrukking door de jaren heen een standaardfrase van hem geworden. 'De tijd begint te dringen.'

'Waarvoor?'

'Om eens met mij te gaan zeilen. Mijn jacht heeft een kajuit die van alle gemakken is voorzien.'

'Vanuit de kajuit is het moeilijk zeilen, dunkt me. Of kan uw vrouw de boot in haar eentje besturen?'

'Hèhè,' lachte Zewald zuur; zijn kunstgebit vonkte onnatuurlijk wit. 'Sonja toch. Je houdt je opzettelijk van de domme. Je weet best dat ik met jou alleen een paar dagen erop uit wil. Alleen wij tweetjes.' Hij leuterde enige tijd door over fonkelende sterrenhemels en zoele muziek.

'Uw vrouw boft toch maar, meneer Zewald,' zei Sonja midden in een van zijn volzinnen. Toen hij stilviel voegde ze eraan toe: 'Met een man als u.'

Van nijd beet hij een stukje van zijn sigaar.

'Ja,' zei hij en verdween in zijn kantoor.

Door de matglazen deur zag Sonja hoe zijn silhouet de tabaksbladeren uit zijn mond plukte. Bruine bladeren voor een oude bok, dacht ze met voldoening. Ze keek op de klok. Nog twee uur, dan was ze weer van hem verlost.

Om half zes reed ze de Van Aeckenstraat in, waar meneer D. volgens het adres op de envelop moest wonen. De schildersbuurt bestond uit oude arbeiderswoningen die schouder aan schouder de rijen sloten tegen de oprukkende verkrotting. Meer dan de helft van de kinderen hier had pikzwart haar en een bronzen huidskleur. Ze onderbraken hun spel om Sonja in haar, voor deze wijk, dure auto na te staren. Een rijtje donkere mannen op een bank deed hetzelfde. Een van hen maakte een uitnodigend gebaar naar haar en riep iets in een vreemde taal, wat met besmuikt gegrinnik door zijn vrienden werd beantwoord. Sonja voelde zich allesbehalve op haar gemak, ofschoon noch de kinderen noch de mannen aanstalten maakten om haar achterna te komen.

Ze parkeerde haar auto voor het huis van meneer D. en stapte uit. Op de voordeur zat nergens een naamplaatje, daarom controleerde ze voor de zekerheid het huisnummer.

Hier moest het zijn. Toen ze de envelop in de bus wilde laten glijden, bedacht ze dat een korte toelichting misschien wel zo fatsoenlijk zou zijn. Ze scheurde een blaadje uit haar agenda en overwoog wat ze zou schrijven.

'Wat doet u daar?'

Verschrikt draaide ze zich om. De spreker was een rijzige man met een benig en daardoor nors lijkend gezicht, waarvan alle onderdelen recht en hoekig waren: kaken, kin, neus. Zelfs zijn wenkbrauwen waren hoekig en lagen op zijn voorhoofd als twee geknakte bundeltjes stro. De man was geen buitenlander; hij sprak zonder accent en bezat een blanke, eerder bleke huid, die scherp afstak tegen zijn zwarte, achterover gekamde haar. Sonja schatte hem op ongeveer dezelfde leeftijd als zijzelf, ergens tussen de veertig en de vijfenveertig, hoewel hij door zijn al jaren uit de mode geraakte kleren ouder leek. In zijn hand droeg hij een langwerpig, leren foedraal, waarin een

vishengel kon zitten, of een muziekinstrument - een schuiftrompet of een fagot. Dat hij een middagje uit vissen was geweest, leek Sonja echter onwaarschijnlijk: daarvoor zag hij er te bleek en vermoeid uit. De hengel viel af. Nee, de man kwam thuis van zijn werk, na een dag hard repeteren in een zonloze kelder.

Zijn plotselinge verschijning had haar een beetje van haar stuk gebracht. ‘O, hallo,’ zei ze betrapt. ‘Woont u hier?’

Hij knikte afwachtend.

‘Ik wilde even een brief van u retourneren.’

‘Ik schrijf nooit brieven,’ antwoordde hij kort.

‘Jawel, hoor. Of bent u niet Hein? Meneer D., bedoel ik.’

‘Zo word ik wel genoemd, ja,’ zei hij, ineens op een diep wantrouwende toon. ‘Hoe weet u mijn naam?’

‘Van de brief.’

‘Welke brief?’

‘Deze,’ zei Sonja en liet hem de envelop zien.

‘Dit is toch uw handschrift?’

Meneer D. stak het foedraal onder zijn arm

(er klonk een metalig geluid; ook de fagot viel af) en nam de envelop van haar aan. Na een vluchtige inspectie zei hij: ‘Nee, dit heb ik niet geschreven.’

‘Maar dat moet,’ zei Sonja; de gedachte dat ze zich voor een flauwe grap in deze naargeestige buurt had gewaagd, ergerde haar.

Meneer D. ontvouwde de brief, las de inhoud en staarde geruime tijd naar de onleesbare signatuur. Toen keek hij op de adreszijde van de envelop.

‘Bent u Sonja Damen?’

‘Ja.’

‘Hebt ú hem geopend?’

‘Natuurlijk.’

‘Dat had u niet mogen doen.’

‘Nou, zeg! Hij was aan mij gericht,’ zei Sonja. In haar verontwaardiging vervolgde ze: ‘Er zat niet eens een postzegel op. Straks krijg ìk de PTT nog op mijn dak.’

Hoofdschuddend mompelde meneer D.: ‘U had deze brief niet mogen lezen. Dit is ernstig. Heel ernstig.’

Nu begon Sonja zich bang te voelen. ‘Ernstig? Hoe bedoelt u? Luister, ik weet nergens van, de boodschap in de brief ben ik alweer vergeten. Sterker nog: ik heb nooit een brief ontvangen, en ik heb u nooit ontmoet. Heus, ik zal u niet verraden.’

‘Mij verraden? Waarvan?’

‘Bent u dan geen spion?’

‘Ik een spion? Hoe komt u daar nou bij?’

Sonja bloosde tot over haar schouders; ze stelde zich aan als een klein meisje dat heksen en kabouters door haar slaapkamer zag sluipen zodra mama de lamp uitknipte. Beschaamd ontweek ze de verbaasde blik van meneer D.. ‘Neem me niet kwalijk. Ik zie te veel films, denk ik. Ik vrees... ik dacht even, belachelijk natuurlijk, dat mijn leven gevaar liep.’

‘Wanneer hebt u de brief ontvangen?’

‘Zaterdag.’

‘In dat geval loopt uw leven voorlopig geen enkel gevaar.’

‘Uiteraard niet. Wat een mal idee ook... Hoezo *voorlopig*?’

‘U had eergisteren moeten sterven,’ deelde meneer D. haar zakelijk mee. Met deze woorden haalde hij een sleutel uit zijn zak en ging het huis binnen.

Verward bleef Sonja op de stoep achter. Een misselijke grap, vertelde ze zichzelf. Ze wandelde naar haar auto en stapte in, maar startte niet de motor. Ze trommelde met haar vingers op het stuur en dacht na. Die Hein D. had haar niet iemand geleken die grapjes maakte. Een rare man ja, misschien een enge man, maar zeker geen lolbroek die dubbelsloeg van pret als hij vreemde mensen de rillingen over de rug kon jagen. Er was iets ernstigs gebeurd, had hij gezegd, iets waarin zij zonder dat ze het wist verwikkeld was geraakt, een zaak van leven en dood. Háár dood. Ze verliet de auto en belde aan. Meneer D. opende de deur op een kier en trok een verstoord gezicht toen hij haar ontwaarde.

‘U weer?’ vroeg hij korzelig. ‘Wat wilt u?’

‘Uitleg,’ eiste Sonja. ‘Hoe haalt u het in uw hoofd om te beweren dat ik zaterdag had moeten sterven? Wat is dat voor onzin?’

‘Het is geen onzin.’

‘O nee? Verklaar u nader.’

‘Er valt niets te verklaren. Trouwens, ik kan niets meer voor u doen. Het is te laat. Goedemiddag.’

Als een doorgewinterde colporteur zette Sonja haar voet tussen de deur, een voortvarendheid waarvan ze onmiddellijk spijt kreeg omdat ze geen robuuste molière met een stalen neus droeg. Haar vederlichte instapper rimpelde onder de druk.

‘Au!’ gilde ze. ‘Mijn tenen!’

Geschrokken liet meneer D. de deur los. ‘Oei,’ zei hij schuldbewust toen hij Sonja met haar gekreukte voet in haar handen over de stoep zag hinken, en schoot toe om haar te ondersteunen.

Ze trok een pijnlijke grimas.

‘Mijn tenen, mijn tenen.’

‘O jee, kom maar even binnen’, stamelde hij met een onbeholpenheid die niet bij zijn figuur paste. ‘U hebt toch niks gebroken?’

‘Het doet wel héél erg zeer.’

Zwaar op zijn schouder leunend liet ze zich door hem naar binnen brengen en in de huiskamer op de bank neerzetten. Voorzichtig pelde hij de schoen van haar voet en betastte met enige schroomvalligheid haar grote teen. Zijn gezicht klaarde op.

‘Het valt gelukkig mee. Wilt u misschien een slokje water voor de schrik?’

‘Heel graag, meneer.’

Terwijl hij in de keuken een glas omspoelde, nam Sonja het interieur van de huiskamer in zich op: oude meubels, een tapijt vol dunne plekken, aan de muur een scheefhangende lijst waarin geen schilderij zat, op de vensterbank een versmachte geranium. Het was haar in één oogopslag duidelijk: hier woonde een vrijgezel.

Ze hoorde dat hij de kraan dichtdraaide, en ging weer smartelijk achterover zitten.

‘Zo,’ zei hij. ‘Drink dit maar.’

Ze nam een vrouwelijk slokje en gaf hem het glas terug.

‘Gaat het al wat beter met uw tenen? Wie doet nou ook zoiets doms, een voet tussen de deur steken?’

‘Ik wilde met u spreken over die rare brief.’

Bij de herinnering aan de brief hernam zijn gezicht de norse uitdrukking waarmee hij haar aanvankelijk had begroet.

‘Ach, die brief. Die klungels hebben een fout gemaakt. Waarschijnlijk was u een haastklus. Zodoende.’

‘Zodoende wàt?’

‘Ik begrijp het zelf ook niet helemaal,’ bekende meneer D.. Hij stond op en zag er weer rijzig en een beetje eng uit. Sonja slikte. ‘Moet u nog een slok?’ vroeg hij meteen.

‘Nee, dank u,’ zei ze vlug en dacht: ik zit in het huis van een enge man.

‘Zo'n geval heb ik nog nooit bij de hand gehad. Maar het is ernstig. Heel ernstig,’ zei meneer D.. Hij nam de envelop van tafel en zwaaide ermee. ‘Ze hebben onze namen verwisseld. De brief was voor mij bestemd, ìk had de geadresseerde moeten zijn. Eergisteren had ik de boodschap moeten ontvangen dat u, de afzender, beëindigd kon worden.’

Wéér die cryptische boodschap.

‘Neem me niet kwalijk, meneer, maar wat houdt dat in: beëindigd?’

‘Dood,’ verklaarde hij eenvoudig.

‘Dood?’

‘Ja. Waarom kijkt u nu zo verwonderd? U weet toch dat iedereen een keer aan de beurt komt? Afgelopen zaterdag had ik u moeten beëindigen, maar ja...’

‘Had u mij moeten doden?’

‘De dood is mijn vak.’

‘Bent u een begrafenisondernemer?’

Blijkbaar vond meneer D. deze vraag grappig, want hij barstte in een luide lach uit. ‘Mevrouw, u houdt er vreemde ideeën op na! Eerst was ik een spion, nu ben ik een begrafenisondernemer.’

Ze gluurde naar het foedraal, dat schuin tegen de tafel stond, en besefte ineens dat het ook geen schuiftrompet kon bevatten: het was te smal om de beker van een dergelijk instrument te huisvesten.

‘Bent u een huurmoordenaar?’

De lach bestierf hem op de lippen. Met genepen ogen keek hij haar aan en zei: ‘U slaat mij erg laag aan, mevrouw.’

‘Sorry, ik wilde u niet beledigen. Heb ik u beledigd?’

‘Een huurmoordenaar is iemand die aan de stuurinrichting van een auto morrelt. Ziet u mij voor zo iemand aan?’

‘Nee,’ loog Sonja.

‘Hm,’ bromde hij. ‘Hoor eens, ik ben niet degene die een automobilist tegen een boom laat knallen. Ik ben degene die achter die boom staat en de klap afwacht. Ná de botsing kom ik pas in actie.’

‘Werkt u bij de politie?’

‘Voordat de politie arriveert ben ik allang weer weg.’

Hij doet iets wat de politie niet mag weten, dacht Sonja. Nadenkend keek ze door het raam naar buiten en zag dat enkele kinderen rond haar auto scharrelden. Hoewel de portieren op slot zaten en niemand haar stuurinrichting kon saboteren, hield ze hen in het oog. Met afgewend hoofd vroeg ze aan meneer D.: ‘Hoe weet u van tevoren tegen welke boom die automobilist zal rijden?’

‘Ik ben getipt. Elke dag krijg ik stapels brieven van mensen die beëindigd kunnen worden.’

‘En u brengt die mensen dan aan hun einde?’

‘Nee. Dat doet die huurmoordenaar van u. Of een klapband, of een ongeneeslijke ziekte. Noem maar op, er zijn veel mogelijkheden. Een dakpan op je hoofd, ik zeg maar wat.’

‘Maar wat doet u dan?’

‘Niets,’ zei meneer D.. ‘Ik breng de dood niet, ik ben...’

Plotseling begon hij hevig te blozen. Hij schraapte zijn keel en speurde kuchend om zich heen, alsof hij zocht naar een brandende sigaret.

‘Ligt er iets te smeulen?’ vroeg Sonja automatisch.

‘Nee,’ zei meneer D. met schorre stem. ‘Vergeet het. Vergeet alles. U kunt maar beter gaan.’

Hij stopte haar de schoen toe en trok haar aan een arm overeind. Verbouwereerd liet ze zich door hem naar de voordeur manoeuvreren.

‘Het is niets persoonlijks,’ verzekerde hij haar onderweg. ‘Ik heb het erg druk.’

‘Wacht even. Niet zo snel,’ protesteerde ze op de valreep.

‘Jawel, wel zo snel.’ Hij duwde haar naar buiten en sloeg de deur achter haar dicht.

Daar stond ze, met de verdwaasde blik van een dorpsgek in haar ogen en een schoen in haar hand om dit beeld te completeren. De kinderen reikhalsden naar haar vanachter de auto; ze hadden afwachtende gezichten en schenen zich af te vragen welke rare frats ze nu weer zou uithalen. Ze giechelden en porden elkaar aan, maar bewaarden hun afstand. Met zo'n mal wijf wist je maar nooit.

Ze belde aan, drukte haar duim krachtig op het knopje in een poging de bel harder te laten klinken. Toen meneer D. desondanks geen gehoor gaf, sloeg ze met de schoen op het houtwerk.

‘Doe open!’

Ondertussen had een jongere zich vermand en haar van achteren genaderd. Sonja draaide zich juist op tijd om om te zien hoe hij de hand terugtrok waarmee hij haar in haar billen had willen knijpen. Achter de auto steeg een opgewonden gekakel op.

‘Wat wou jij?’ vroeg ze streng.

Het jongetje had de leeftijd waarop het uitspreken van vieze woorden omgeven is met een aura, en zei plompverloren: ‘Tieten.’

‘Ga naar je moeder!’ snauwde Sonja en haalde naar hem uit met de schoen. Maar hij sprong behendig opzij, haar onderwijl een reeks scheldwoorden toebijtend waarvan ze de helft niet kende - kinderen werden vroeg wijs in deze buurt. Schaterlachend rende het jongetje weg, zijn vriendjes volgden in zijn voetsporen.

Ze trok de schoen aan en stapte in haar auto. Toen ze wegreed zag ze de ogen van meneer D. achter de geranium glinsteren.

Thuis nam ze een glas cognac om tot rust te komen. Om dezelfde reden liet ze twee pizza's aan huis bezorgen. Een puisterige jongeman met vet haar en zwarte nagels overhandigde de bestelling en wenste haar zonder een zweem van spot smakelijk eten. Hierbij ontblootte hij zijn door wolf aangevreten gebit. ‘Service met een glimlach,’ zei Sonja, de pizza's in ontvangst nemend.

‘Dat is ons devies,’ antwoordde de jongeman serieus en verbreedde zijn lach, zodat Sonja het aantal ontbrekende kiezen kon tellen. Zijn adem rook naar kattebak.

Gelukkig zaten de pizza's veilig opgeborgen in kartonnen, met folie beklede dozen. Ze zagen er verzorgd en smakelijk uit. Toch had Sonja na een halve pizza al genoeg gegeten. Omdat ze het zonde vond om zoveel voedsel in de vuilnisbak te gooien, plukte ze met lichte tegenzin de olijven eraf. Ze was te rusteloos om te eten.

Ze overgoot de olijven met cognac. Zette de televisie aan. Een nieuwslezer voorzag ellendige beelden van de nodige uitleg. Hoewel, wat viel er uit te leggen bij plaatjes van dode mensen langs een zandweg in de woestijn? Iets met droogte, iets met rebellen. Geen woord over meneer D.. Die nieuwslezer kletste maar wat raak.

Zuigend op een olijf overdacht ze haar ontmoeting met meneer D., uiteraard een geestelijk ontwrichte man, iemand die te lang alleen had gewoond. Niet dat iedereen

die lang alleen had gewoond, geestelijk ontwricht was. Zijzelf, bijvoorbeeld, was hiervan het levende bewijs, ook al had ze dan, volgens meneer D., dood moeten zijn.

Een rare man was het.

Een handenwringende weerman kwam in beeld. Hij wees op de kaart van Europa, die bespikkeld was met aanstormende depressies, en voorspelde regen en harde wind. Hij sprak op verontschuldigende toon, alsof hij persoonlijk gefaald had.

Sonja overwoog of ze morgen haar lange regenjas zou aandoen. Wat kon haar nog gebeuren? Als ook maar de helft van wat meneer D. had gezegd waar was, zoals hij ook maar de helft van de waarheid had uitgesproken voordat hij was begonnen te blozen, dan kon haar niets overkomen: ze had haar dood gemist, ze

was de dans ontsprongen en beschikte, voorlopig althans, over het eeuwige leven. Een stortbui kon haar niet deren; ze kon in haar blootje door de regen lopen zonder longontsteking te krijgen; ze kon met haar armen over elkaar autorijden zonder tegen een boom te botsen. Meneer D. kon immers niets meer voor haar doen; dat had hij zelf gezegd.

Ze grinnikte om alle roekeloosheid waaraan ze zich ongestraft mocht overgeven, en slikte de olijf met pit en al door. De vrucht schoot haar niet in het verkeerde keelgat en daalde af naar haar maag zonder inwendig letsel toe te brengen.

Waaraan had ze afgelopen zaterdag moeten overlijden? Ze voelde zich kerngezond en was de deur niet uit geweest. Misschien had ze een schok van een elektrisch apparaat moeten krijgen of een ongelukkige val in de badkuip moeten maken. Had ze onlangs niet ergens gelezen dat de helft van alle dodelijke ongevallen in en om het huis plaatsvond?

Muizenissen en hersenspinsels... Vergeefs trachtte ze zich op de televisie te concentreren. Ze wierp een olijf in de lucht en probeerde hem in haar mond op te vangen. De vrucht ketste af op haar voortanden en rolde onder een kastje.

Ze sloeg het avondblad open. Op pagina drie was over vijf kolommen een spectaculaire foto van een verongelukte auto afgedrukt. Het wrak was rond een boom gevouwen en dermate verwrongen dat ze slechts kon raden naar het merk. Aan de vinnen boven de achterlichten te zien, moest het een oud, Amerikaans model zijn geweest. Een Chevrolet, of een Buick misschien. Een schreeuwende kop meldde: DODE BIJ WILDE ACHTERVOLGING.

Dat is hard gegaan, dacht Sonja. Ze begon te lezen.

Hedenochtend, schreef ‘een onzer verslaggevers’, had de politie een viertal reeds lang door haar gezochte ‘joyriders’ kunnen inrekenen. De ‘bende’, bestaande uit drie jongens en een meisje, was tijdens een achtervolging uit een bocht gevlogen en tegen een boom ‘tot stilstand gekomen’. Een hunner verslaggevers sprak in dit verband van ‘Wild West taferelen’. De auto werd bestuurd door een ‘zeventienjarige’, die niet in het bezit was van ‘zijn’ rijbewijs. Een van de inzittenden werd vrijwel op slag gedood. De overigen overleefden weliswaar het ongeluk, maar moesten in zeer zorgwekkende toestand naar het ziekenhuis worden gebracht. Dit was ‘een wonder’. Het ziekenhuis evenwel hield ‘haar’ hart vast.

Sonja las het artikel opnieuw en besloot de krant op te zeggen; sinds de verhoging van de abonnementsprijs ervoer ze bij het lezen van dergelijke pulp de ergernis van een aandeelhouder die zijn goede geld aan de verkeerde mensen heeft toevertrouwd.

Ze keek nog eens naar de foto, toen naar de kop erboven. Er was een *dode* gevallen... Ineens begreep ze waarom meneer D. uitgerekend het voorbeeld had gekozen van een auto die tegen een boom was gereden: hij had slechts een voorval gememoreerd dat hem nog vers in het geheugen had gelegen. Natuurlijk: ‘hedenochtend’ was hij op de plaats van *dit* ongeval aanwezig geweest; achter *deze* boom had hij gestaan en de klap afgewacht. Ze bracht de krant dichter naar haar gezicht en bestudeerde de foto minutieus. Links stond een brandweerman met een snijbrander in zijn hand; rechts, gedeeltelijk op de rug gefotografeerd, een politieman; op de achtergrond iemand in burger, die tegen een fiets leunde en toekeek - zomaar een voorbijganger, een meisje. Meneer D. was nergens te bekennen.

Toen realiseerde Sonja zich dat de politie al was gearriveerd op het tijdstip waarop deze foto was genomen. Had meneer D. niet gezegd dat hij dan altijd allang weer weg was? *Uiteraard* stond hij niet in de krant.

Ze schonk haar glas nog eens vol. Op de televisie ontspon zich een spionagecomplot waarin alle spelers dubbelrollen vervulden en tot organisaties behoorden die zij geacht werden te bestrijden. Ze kon er geen touw aan vastknopen. Nergens aan denken, maande ze zichzelf.

Maar toen ze in bed lag, dacht ze onophoudelijk aan haar vader, die door een auto-ongeluk om het leven was gekomen. Het was al lang geleden gebeurd, toen Sonja nog een sprietig pubermeisje was, dat dromerig blaadjes uit bloemen trok en de dagen aftelde die ze nog met haar ouders in het vakantiehuisje in de bergen moest doorbrengen. Op een ochtend

was haar vader in zijn auto gestapt om brood te gaan halen in het dorp.

'Tot zo!' riep hij nog.

Halverwege het vakantiehuisje en het dorp miste hij een haarspeldbocht en dook het ravijn in. Een val van dertig meter. Waarschijnlijk was hij op slag dood geweest. Maar misschien had hij nog geleefd op het moment waarop het wrak in brand was gevlogen. Misschien had hij nog geprobeerd om het ontzette portier open te wrikken. Misschien...

Niets was zeker - behalve dat meneer D. op de bodem van het ravijn achter een spar had zitten wachten totdat de auto met een daverende klap op de rotsen zou neerstorten. Met zijn rug tegen de stam en in de luwte van een blok graniet had hij, als elke andere toerist, het ochtendzonnetje op zijn gezicht gekoesterd. Waarom was hij niet naar boven geklommen om haar vader te waarschuwen voor de olie op het wegdek? Hij wist toch dat de auto aanstonds rechtdoor zou glijden, door de vangrail zou breken, over de rand van de afgrond zou wegkantelen? In plaats van iets te ondernemen had meneer D. op een grashalm zitten kauwen, naar de voorbijdrijvende schaapjeswolken zitten kijken, in zijn neus zitten peuteren...

Sonja schopte de dekens van zich af en richtte zich op. Haar nachtjapon kleefde aan haar rug; een zweetdruppel rolde kriebelend tussen haar borsten naar beneden. Het kon niet waar zijn dat meneer D. met zijn handen in zijn zakken had toegekeken hoe haar vader levend was verbrand. De bebloede vuisten tegen het raampje... de wegkrullende huid... het vervloeiende gezicht... het geschreeuw... Ze knipte het bedlampje aan en schudde krachtig haar hoofd om de beelden kwijt te raken.

In de badkamer drukte ze een koud washandje tegen haar wangen. De koelte kalmeerde haar. Ze staarde naar het gezicht in de spiegel en probeerde de puber te herkennen die alles 'stom' had gevonden. Het stomste van alles was nog wel: je vader teruggroeten.

Weer in bed dacht ze: dit zou best eens ernstig kunnen zijn. Het was toch niet normaal dat iemand aan de dood ontsnapte? Wie waren die blunderende klungels waarover meneer D. zo geringschattend had gesproken? Werd er op dit moment koortsachtig gewerkt om de fout te herstellen?

Ze draaide zich om en om, maar kon de slaap niet vatten. Pas tegen vijven dommelde ze in. Een uur later zou de wekker alweer aflopen.

Dinsdag

Adjunct-directeur Zewald had meteen in de gaten dat er iets niet in orde was: Sonja was altijd stipt, vandaag kwam ze maar liefst een half uur te laat op haar werk. Terwijl ze de ochtendpost sorteerde, cirkelde hij als een gier rond haar bureau.

'Je ziet er niet zo florissant uit vanmorgen, Sonja,' begon hij.

'Nee, meneer Zewald. Ik heb slecht geslapen.'

'O?' zei hij; op zijn gezicht verscheen een grijns. 'Een wilde nacht achter de rug?'

Sonja zuchtte. 'Waar doelt u op, meneer Zewald?'

'Ik? Nergens op.' Hij legde zijn rechterhand op zijn hart, ten teken dat zijn bedoelingen oprecht waren. 'Ik maak me alleen maar een beetje bezorgd om je. Je kijkt zo pips, en je ogen zijn rood. Heb je gehuild?'

‘Nee.’

‘Heb je liggen tobben misschien? Is er een man in het spel?’ vroeg hij met een benepen, retorische ondertoon.

Ze sneed een envelop open en zei: ‘Als u het per se wilt weten, meneer Zewald: ja. Hein heeft me de hele nacht beziggehouden.’

Zewalds grijns verkreukelde tot een krampachtige zaagtand.

‘Hein? Ken ik die?’

‘Nee, meneer Zewald. Nog niet tenminste.’

De adjunct was het niet gewoon de ontvanger van vage antwoorden te zijn; zelf een meester in het opwerpen van rookgordijnen tastte hij nu blind rond in de mistige termen van een ander. Zijn stem begon te beven.

‘Nog niet, hè? Ga je hem binnenkort aan mij introduceren? Ik bedoel, is het al zo dik aan tussen jullie twee?’ Toen Sonja geen antwoord gaf en stoïcijns de ene envelop na de andere opensneed, vlocht hij zijn worstvingertjes ineen en vroeg: ‘Dus deze Hein heeft jou vannacht beziggehouden? Wat moet ik me daarbij voorstellen?’

‘U weet best wat ik bedoel, meneer Zewald.’

‘Hèhè,’ stootte hij uit en wankelde zijn kantoor binnen.

Een kwartier later keerde hij terug. Hij opende geruisloos zijn deur en verborg zich achter de kamerlinde die halverwege zijn kantoor en haar bureau stond. Maar een wolk van alcohol verried zijn aanwezigheid.

‘Ja, meneer Zewald?’ vroeg Sonja zonder zich om te draaien.

Vlug veinsde hij de plant te onderzoeken. ‘Ik dacht dat ik een bladluis zag.’

‘Door het matglas?’

Zijn gebitsprotheses klapperden als castagnetten. Het geluid, dat een slanke flamingodanser suggereerde, maakte zijn aan weerszijden van de linde uitbuikende figuur des te bespottelijker. Hij ging naast haar staan en vroeg met een voor hem ongebruikelijke directheid:

‘Wat is dat voor iemand, die Hein van jou?’

‘Hij is niet van mij, meneer Zewald.’

‘Nou ja, bij wijze van spreken dan. Beschrijf hem eens.’

‘Och, wat zal ik zeggen? Hij is een beetje mysterieus.’

‘Mysterieus? Val jij op mysterieus?’ vroeg hij. Hij besefte dat hij ondanks zijn dubbelzinnigheden een open boek voor haar was en het dus al die tijd verkeerd had aangepakt. Prompt ging hij in de tegenaanval volgens een nieuwe strategie en meesmuilde aforistisch: ‘Mysterie is vaak gecamoufleerde domheid.’ Na deze gemeenplaats als wijsheid op haar bureau te hebben gelegd, trok hij zich geheimzinnig terug achter zijn matglazen deur.

Om twaalf uur vergrootte hij de mysteriën rondom zijn persoon door zijn jas aan te trekken en aan te kondigen dat hij de hele middag afspraken buitenshuis zou nakomen. Met een diepzinnig gezicht liep hij naar de lift. Toen hij weg was, pakte Sonja zijn agenda en zag dat hij slechts één afspraak had, en wel om vier uur pas. Ze haalde haar schouders op; zolang Zewald bezigheden buitenshuis had, hoefde zij het bovenste knoopje van haar blouse niet telkens te controleren.

Ze ging een kopje thee halen in de kantine. Iemand vroeg haar of ze een boodschap aan meneer Zewald wilde doorgeven. Een belangrijke boodschap, benadrukte de man. Hoewel ze alleen deze dringende toevoeging had verstaan, knikte ze; ze zou meneer Zewald onverwijld op de hoogte brengen.

Terug op haar plaats at ze haar boterhammen op. Onderwijl bladerde ze in het telefoonboek onder de D. Er was niemand met deze initiaal die op het juiste adres woonde. Ze begon vooraan bij de A. Haar wijsvinger gleed over de straatnamen, alsof ze een brailleschrift aftastte. Naarmate het alfabet vorderde, raakte ze er meer en meer van overtuigd dat meneer D. een geheim nummer had. Maar tot haar verbazing stuitte ze plotseling toch op zijn adres. Er woonde ene Pietersen. Mogelijk de vorige bewoner: het telefoonboek was al een jaar oud.

Ze koos een buitenlijn en drukte het nummer.

‘Pietersen,’ zei een man.

‘Pardon?’

‘Met Pietersen spreekt u.’

Ze herkende de stem: het was meneer D..

‘Met Sonja Damen.’

‘O, u weer,’ zei hij kribbig. ‘Hoe bent u aan mijn nummer gekomen?’

‘Uit het telefoonboek. Waarom staat u onder Pietersen?’

‘Ik kan moeilijk de telefoon aannemen en mijn werkelijke naam noemen, zeg nu zelf. Trouwens, dit zijn allemaal uw zaken niet. Waar bemoeit u zich mee?’

Het gesprek dreigde meteen al een verkeerde wending te nemen.

‘Neem me niet kwalijk,’ verontschuldigde Sonja zich. ‘Ik bel u om een andere reden. Het zit zo: een paar dingen zijn mij niet helemaal duidelijk geworden.’

‘Welke dingen?’

‘Nou, van alles. Wat er met mij had moeten gebeuren, of gaat gebeuren. Gisteren zei u dat er een fout was gemaakt.’

‘Ja, en?’

‘Iets wat u nog nooit had meegemaakt, zei u.’

‘Dat heb ik gezegd, ja.’

‘En nu? Hoe gaat het nu verder?’

Ze kon hem horen slikken. ‘Ik weet het niet,’ erkende hij. ‘Ik heb nog niets vernomen.’

‘Van wie niet?’

‘Luister eens, u wilt veel te veel weten. U bent maar een buitenstaander.’

‘Een buitenstaander? Me dunkt dat ik er nogal nauw bij betrokken ben, vindt u niet?’

‘Jawel,’ zei hij - hij rekte het woord uit om

bedenktijd te winnen. ‘Het is vrij ingewikkeld. Het schema, en zo.’

Toen zweeg hij.

De lijn suisde, op de achtergrond klonken ineens twee snaterende stemmen die onbenullige mededelingen uitwisselden.

‘Bent u er nog?’ vroeg Sonja.

‘Stil,’ siste meneer D.. ‘Er zitten mensen op deze lijn. Ik kan letterlijk verstaan wat ze zeggen.’ Op dat moment verdwenen de stemmen weer even plotseling als ze waren gekomen. ‘Nou hoor ik niks meer. Die ene beweerde dat de braadworst in de aanbieding was.’

‘Spionnenpraat,’ zei Sonja.

‘Zou u denken, mevrouw?’ vroeg hij ernstig.

‘Nee, dat was maar een flauw grapje. Ik voel me niet zo in vorm vandaag, ik heb de hele nacht wakker gelegen.’ Ze keek het verlaten kantoor rond, liet haar blik tot twee keer toe op de kamerlinde rusten om er helemaal zeker van te zijn dat niemand haar woorden kon afluisteren, en sprak op gedempte toon in de hoorn: ‘Ik ben bang.’

Opnieuw verviel meneer D. tot een lang stilzwijgen.

‘O,’ zei hij ten slotte toonloos.

‘Meneer, ik wil met u spreken. Kunnen we elkaar niet ergens ontmoeten?’

‘Dat is niet mijn gewoonte.’

‘De mijne ook niet,’ zei Sonja bits, alsof de kribbigheid van meneer D. via de telefoonlijn in haar was overgegaan. ‘Maar nood breekt wet. Hoe laat zal ik u ophalen vanavond?’

‘Niemand haalt mij op,’ sprak hij trots. ‘Ik ben degene die ophaalt, mevrouw.’

‘Mij best,’ zei Sonja. ‘U hebt mijn adres. Dan zie ik u om zeven uur.’ Onmiddellijk hing ze de hoorn op. Haar vingers trilden van zo'n brutale handeling.

Een man met een stapel paperassen onder de arm stapte woest op haar bureau af.

‘Waar blijft verdomme die Zewald?’ brieste hij. ‘Heb je mijn boodschap niet doorgegeven?’

‘O, meneer de directeur,’ zei Sonja geschrokken. ‘Meneer Zewald is de hele middag uit.’

‘Uit? Het is toch niet waar, zeker?’

Hij smeet Zewalds matglazen deur open om te zien of de adjunct zich niet achter zijn kantoormeubilair verscholen zat, en verdween vervolgens in de lift.

Dertig seconden waren verstreken en de telefoon op Sonja's bureau zweeg nog altijd. Meneer D. had haar adres, maar had hij ook haar nummer?

Meneer D. was punctueel. Klokslag zeven belde hij bij Sonja aan. Ze streek een plooi in haar jurk glad en onderwierp haar kapsel aan een korte maar kritische inspectie in de wandspiegel. Toen ze de deur opende, zag ze hoe meneer D. juist de laatste hand aan zijn stropdas legde.

‘O, daar bent u al,’ stamelde hij. Een beetje stuntelig haalde hij het boeket bloemen tevoorschijn dat hij achter zijn rug verborgen had gehouden, en gaf het aan haar met een gezicht alsof hij blij was ervan verlost te zijn.

‘Ik heb een bloemetje voor u meegebracht.’ Sonja was overdonderd.

‘Grutjes,’ zei ze blozend. ‘Dit had ik niet verwacht. Wat een schitterende aronskelken.’

‘Vindt u ze mooi? Het zijn mijn lievelingsbloemen.’

Weer bevingerde hij zijn stropdas. Hij maakte een nerveuze indruk. Het onberispelijke zwarte kostuum met het voor zijn doen gewaagde streepje zat hem zichtbaar ongemakkelijk maar stond hem niettemin goed; het deed recht aan zijn rijzige postuur en gaf hem voornaamheid. Meneer D. was een knappe man, zag Sonja nu.

'Wilt u niet even binnenkomen?' vroeg ze.

'Dan zet ik de bloemen in het water.'

'Nou, even dan.'

Hij stapte de vestibule in. Om haar blik te ontwijken, wendde hij voor gecharmeerd te zijn van een wandversiering die naast haar hoofd hing, en zei toen in formele bewoordingen: 'Mag ik zo vrij zijn om op te merken dat u er betoverend uitziet, mevrouw?'

'Dat mag u,' zei Sonja. 'Dank u wel voor het compliment. Jee, ik krijg er een kleur van.' Haastig liep ze naar de keuken om een vaas te pakken.

Meneer D. draalde in de vestibule en zette zijn studie van de wandversiering op detailniveau voort; hij had er geen idee van waarnaar hij keek.

'Waar gaan we naar toe?' vroeg Sonja vanuit de keuken.

Hij rechtte zich. 'Een restaurantje, had ik

gedacht. Daar kunnen we rustig praten en eh... zo. Als u het ermee eens bent tenminste.'

'Dat klinkt heerlijk.'

Ze pakte haar handtas en voegde ze zich bij hem.

Terwijl hij haar in haar jas hielp, zei ze: 'Zullen we elkaar maar gewoon bij de voornaam noemen?'

'Dat is goed.'

'Dan ben jij vanaf nu Hein en ik Sonja. Kun je je indenken dat ik de hele middag in de zenuwen heb gezeten?'

'Heel goed zelfs. Voor mij is dit ook nieuw allemaal.'

'Ja,' zei ze peinzend. 'Ja, dat zal wel. In ieder geval vind ik het erg lief van je dat je bent gekomen.'

Omdat hij met het woord 'lief' geen raad wist, mompelde hij iets over plaatsreserveringen en stelde voor te vertrekken. Op het tuinpad informeerde hij nog bezorgd naar haar voet.

'Het spijt me dat ik zo hard tegen de deur duwde,' zei hij, zonder pauze vervolgend: 'Het is warm, het lijkt al wel zomer.'

Hij opende het portier van een oude Volkswagen Kever voor haar. Ofschoon zij zonder aarzeling instapte, verzekerde hij haar dat hij het interieur van de auto vanmiddag nog had gestofzuigd. Inderdaad kon Sonja nergens een pluisje ontdekken; meneer D. had niet stilgezeten sinds hun telefoongesprek.

Het Franse restaurant waar meneer D. Sonja naar toe reed, was nog niet zo lang geleden geopend maar had reeds een uitstekende reputatie opgebouwd. Het was 'in'. (Adjunct-directeur Zewald had de naam van het etablissement eens quasi achteloos in Sonja's nabijheid laten vallen. Als dat varken maar niet uitgerekend vanavond hier zit te vreten, dacht ze. In het restaurant zat weliswaar een sigaar rokende heer, die even naar haar omkeek, maar dat was niet Zewald.)

De gerant zelf ontving hen met een oorverdovend accent en een overvloed van misplaatste klemtonen. 'Madame en monsieur' ebben gereserveerd?'

'Pietersen,' antwoordde meneer D..

Ze werden naar hun tafeltje begeleid en kregen elk een menukaart.

'De asperge-skotel avec rouleaux de jambon mag iek in 'et bijzonder aanbevelèn,' zei de gerant ongevraagd.

Meneer D. gluurde over de rand van zijn kaart. 'Rouleaux de jambon? U bedoelt hamrolletjes.'

'C'est ça.'

Sonja knikte.

'Vooruit, we laten ons verrassen,' zei meneer D. en gaf de menukaarten terug. Toen de man, na met een geoliede beweging een sierplant te hebben omzeild, uit zicht was verdwenen, zei hij: 'Wat een nepgozer. Die kent Parijs alleen maar van de ansichtkaarten.'

'Is hij geen Fransman?'

'Welnee. Hij woont hier in de Julianalaan en is nooit verder geweest dan een weekendje Antwerpen. Anvers, zal hij wel zeggen. Zijn vader - die is twee jaar geleden overleden - heb ik gekend. Dat was er één van de oude stempel; die hield

wel van een beetje spanning. Op de leeftijd van achtenzestig jaar omgekomen bij een parachutesprong.'

Twee kelners verschenen geluidloos aan hun tafelde. De ene bekommerde zich om het bestek en ontstak de kaarsen, de andere toonde een fles wijn. Met enige tegenzin worstelde meneer D. zich door het ritueel van proeven en keuren. Hierna losten de beide mannen weer op in de achtergrond.

'Wat een flauwekul, hè?' zei hij met een verlegen grijns. 'Alsof ik verstand van wijn heb. Eigenlijk zou je met een uitgestreken smoel een andere fles moeten eisen, al was het alleen maar om die blaaskaken te pesten.'

Sonja lachte om zijn aangemeten norsheid en tikte met haar glas het zijne aan. 'Proost,' zei ze. 'Zolang die blaaskaken maar weten hoe ze asperges moeten klaarmaken.'

Ook hij lachte, voor het eerst oprecht - het was alsof hij een masker afzette. Ze wilde naar hem knipogen, als aanmoediging, maar durfde niet uit vrees hem weer achter zijn façade te jagen.

Tijdens het voorgerecht van uitheemse vleesen groentesoorten zei ze voorzichtig: 'Vertel eens iets over jezelf, Hein.'

Hij prikte in een bruingebakken balletje. 'Wat valt er te vertellen?'

'Jouw dagelijkse bezigheden bijvoorbeeld, hoe zou je die omschrijven? Als een beroep?'

'Ja. Waarom niet?'

‘Het lijkt mij een fascinerend beroep.’

‘Och, dat valt tegen, hoor. Tegenwoordig is er niet zo veel meer aan.’

‘Was het vroeger beter dan?’

‘Vroeger was alles beter,’ antwoordde hij. ‘Ik weet het, je klinkt als een sentimentele oude sok wanneer je zoiets zegt, maar in mijn geval is het de volle waarheid. Vroeger was mijn werk een spectaculaire aangelegenheid, een heuse strijd. Toen werd de dood nog gevreesd en geëerd; de dood stond in het leven, bij wijze van spreken.’ Hij ontblootte zijn tanden en beet het balletje doormidden met een bijna wreed soort kracht, alsof hij iets wilde demonstreren. ‘Geweld,’ zei hij toen, om vervolgens het balletje met smaak fijn te malen. ‘Lekker hapje, wat jij?’

Sonja kliefde een van haar eigen balletjes en proefde.

‘Heerlijk,’ beaamde ze.

Al kauwende wachtte ze op een toelichting bij de term ‘geweld’, maar meneer D. had inmiddels zijn aandacht gericht op de ontleding van een cilindervormige creatie op zijn bordje.

‘Welk geweld bedoel je, Hein?’ vroeg ze even later op een, naar haar leek, geschikt moment. Hij veegde zijn mond af met een haast rituele nauwkeurigheid.

‘Hèt geweld,’ antwoordde hij. ‘Het leven wordt je met geweld opgedrongen, en het wordt je ook weer met geweld afgenomen. Zo hoort het. Je levert een urenlange strijd om niet geboren te worden. Maar je wòrdt geboren; al je vergetelheid, heel je niet-aansprakelijkheid van je niet-bestaan moet je opgeven. Toch hoor je daarover niemand klagen. Niemand verlangt achteraf naar een zachte, geruisloze geboorte. Wel verlangt iedereen naar een zacht, geruisloos leven, en vooral: een zachte, geruisloze dood. Naar dat onbegrijpelijke ideaal zijn we hard op weg; binnenkort hoef je maar te kikken en wordt de dood je snel en pijnloos in de schoot geworpen.’

Hij pauzeerde omdat hij de kelners met het hoofdgerecht zag naderen. Uit zijn blik sprak ergernis over de storing. Zwijgend wachtte hij tot alle schalen en schaaltjes waren uitgestald. ‘Het ziet er heerlijk uit,’ zei Sonja plaatsvervangend.

Een van de kelners maakte een buiginkje en wenste hun een smakelijke maaltijd.

‘Waar het om gaat is dit,’ hernam meneer D..

‘Wat je voor niks krijgt, heeft geen waarde. Als iets kostbaar is, moet je het bevechten. Dan is er altijd iemand anders die het zich ook wil toeëigenen en die er zeker niet vrijwillig afstand van zal doen. Wat is de dood waard wanneer je hem cadeau kunt krijgen als het snoepje van de week? Geen cent. Volgende week is hetzelfde waardeloze snoepje weer verkrijgbaar. En weer gratis. Het deert je niet of je het ontvangt of verliest. Het is een consumptie-artikel waarvan de overschotten uit de pakhuizen puilen. Om een populaire uitdrukking te gebruiken: als de dood op is, trek je gewoon een nieuw blik open. Dat is natuurlijk onmogelijk, maar ondertussen vat de *gedachte* post dat dit de realiteit is. En deze gedachte is fnuikend. Als je denkt dat de dood geen waarde heeft, hebben de handelingen die je in je leven verricht, ook geen waarde. Je komt nergens toe. En waarom zou je ook? Waarom zou je uit je stoel overeind komen om iets te doen? Wat verlies je ermee als je je leven verlummelt? Sorry dat ik zo moralistisch klink, maar dit is een stokpaardje van me.’

‘Het geeft niet. Ga door.’

‘Er was een tijd dat de mensen met de dood voor ogen leefden, en niet met de televisie. Als het vroeger een keer flink regende, braken de dijken door en kon je verdrinken. Elke gast kon de pest in je huis brengen. Eén verkeerd woord aan een

bevriende koning, en je zat midden in een oorlog; koningen konden o zo fijngevoelig zijn. Je leven was onzeker. Als je even niet oplette, was het voorbij. De mensen beseften dat hun tijd beperkt was, dat het leven maar één keer werd verstrekt. Het was een schaars artikel. Ook al leidde je een ellendig leven, toch wist je: dit is eenmalig. Als je iets wilde doen, dan moest je het nú doen. Dit was de enige kans die je ooit zou krijgen. De mens van toen ondernam van alles, en alles deed hij met de koortsachtigheid van iemand die zich ervan bewust was dat er een zwaard boven zijn hoofd hing maar die niet wist wanneer dat zwaard naar beneden zou komen. Dat kon over een uur zijn, maar ook over een minuut. Haast was geboden. Als een bezetene werkte hij om iets van zijn leven te maken. Nee, dat zeg ik niet goed... Hij werkte om iets te bereiken dat zijn leven recht deed,

of - nog beter - dat hij het leven waard werd. Met een beetje overdrijving zou je kunnen stellen dat heel zijn leven een strijd tegen de dood was.'

'Dat klinkt afgrijselijk,' zei Sonja.

'Vind je?'

'Ja. Hoe konden die mensen ooit gelukkig zijn?'

'Gelukkig?' riep meneer D. schamper. Hoewel geen van de restaurantbezoekers verstoord naar hem omkeek, glimlachte hij verontschuldigend naar links en naar rechts en vervolgde met gedempte stem: 'Het is niet de bedoeling dat je gelukkig bent.'

'Niet?'

'Natuurlijk niet. Als je gelukkig wilt zijn, kun je net zo goed ongeboren blijven. Het gaat erom dat je een mooie strijd levert. Daarvoor ben je in de wieg gelegd.'

'Ik begrijp er niets meer van,' bekende Sonja.

'Waarom zou je een mooie strijd moeten leveren? Het eindresultaat blijft hetzelfde: je bent dood en je hebt nergens nog weet van, of je nou een mooie strijd hebt geleverd of niet.'

'Misschien kan ik je dat duidelijk maken aan de hand van een voorbeeld. Stel: je wilt honderd gulden hebben. Dan kun je twee dingen doen. Ofwel je gaat een dag werken, ofwel je wacht bij de uitgang van een bankgebouw een beverig omaatje op, slaat haar in elkaar en pakt haar handtas af. In beide gevallen is het eindresultaat exact hetzelfde: honderd gulden. Niettemin kiezen veruit de meeste mensen ervoor om een dag te gaan werken. Waarom doen ze dat, denk je?'

'Uit fatsoen.'

'Fout. Fatsoen hoort in hetzelfde rijtje thuis als geluk en heeft met dit vraagstuk niets uit te staan. Het is volstrekt in orde om beverige omaatjes af te rossen, maar alleen als je dat voor je plezier doet en niet voor de centen.'

'Hein! Hoe kun je zoiets zeggen?'

'Omdat ik spreek over een principe. Begrijp me niet verkeerd, ik predik geen bandeloosheid of zoiets. Integendeel. Ik pleit voor een principe. De meeste mensen, enkele lady-killers daargelaten, gaan gewoon werken voor hun geld, omdat zij op deze manier trouw zijn aan hun principe. Een lady-killer, die ook gaat werken, is een trouweloze figuur. Hij is even verachtelijk als een arbeider die een oude vrouw de schedel inbeukt. Snap je?'

'Ik weet het niet,' zei Sonja weifelend. 'Hoe je het ook wendt of keert, die oude vrouw is telkens het slachtoffer.'

'Je redeneert nog steeds in termen van fatsoen, Sonja. Wie maalt er om het slachtoffer? Zeker in dit voorbeeld is het zogenaamd betreurenswaardige slachtoffer misschien juist de meest benijdenswaardige partij. Voor zo'n krakkemikkige bejaarde is deze roofoverval wellicht de laatste kans - wat zeg ik, een buitenkans! - om een kwijnend bestaan in Huize Avondrood met een mooie doodsstrijd af te sluiten. Want vergis je niet: een mooie dood kan in één klap een ellendig leven goedmaken.'

'Waarom hamer je toch aldoor op die mooie doodsstrijd?'

'Beste Sonja, de doodsstrijd is mijn vak. Ik ben een ridder, een krijgsman, ik ben de geduchte tegenstander in de laatste ronde van het toernooi. Uiteindelijk moet elke deelnemer het tegen mij, de onoverwinnelijke kampioen, opnemen.'

'Wat romantisch,' zei Sonja glimlachend.

'Romantisch?'

‘Ja. Volgens mij ben jij diep in je hart een verstokte romanticus, Hein.’

Meneer D. sloeg zijn blik neer en at een paar aardappeltjes.

‘Het is waar dat heroïek mij aanspreekt,’ gaf hij even later toe. ‘Geboren worden is de arena betreden. Zo zie ik dat. Het publiek is gekomen om een mooie strijd te aanschouwen.’

‘Welk publiek?’

‘Op de tribunes,’ antwoordde meneer D. vaag. ‘We kijken naar elkanders doodsstrijd. Ik bedoel,’ vervolgde hij haastig, alsof hij zich had versproken, ‘een mooie strijd is een... principe. Wie dat principe verloochent is zijn plaats niet waard.’

‘Welke plaats? Hebben wij dan ergens een plaats?’

Meneer D.'s ogen vernauwden zich boven de kandelaar. ‘Jij probeert mij uit te horen.’

‘Hm,’ bekende Sonja met een hoofdknikje en stopte een asperge in haar mond. ‘Verrukkelijk.’

‘Dekselse meid,’ mompelde hij. Zwijgend

sneed hij de groenten op zijn bord en bediende zich van een saus.

Terwijl hij at, dacht Sonja aan de sterfgevallen die ze van nabij had beleefd. Dat waren er tot op heden niet veel geweest: haar ouders, een collega twee verdiepingen onder haar... allemaal mensen die door hun heengaan verdriet hadden nagelaten, maar geen indruk... Stukjes verdriet lagen op de plaatsen waar zij hadden vertoefd, als snoepwikkeltjes waaruit de lekkernij was verdwenen. De enige die indruk had gemaakt was een klasgenootje van de lagere school geweest, een meisje dat Sonja niet eens tot haar vriendinnetjes had gerekend. Het kind was van de ene dag op de andere uit haar bank verdwenen, om drie maanden later een glorieuze rentree te maken in een stampvolle kerk met snikkende mensen. Tuberculose, had de meester zonder verdere uitleg verklaard. Niemand in de klas kende dat woord, maar niemand had gevraagd wat het betekende; het woord werd aanvaard als een bijbels mysterie, de ingewijden waren herkenbaar aan de krasjes op hun arm.

‘Goh,’ zei Sonja hardop.

‘Wat goh?’ vroeg meneer D..

‘O, niks bijzonders. Ik zat net aan tuberculose te denken.’

‘Hoe dat zo?’

‘Nou, vroeger gingen mensen dood aan tuberculose. Dat hoor je tegenwoordig nooit meer.’

‘Jammer genoeg niet, nee.’

‘Hein, toch. Dat was een vreselijke ziekte. Daar mag je niet mee spotten.’

‘Wie zegt dat ik spot? Tuberculose was een zegen voor de mensheid. De eerste levensbehoefte van de mens is de adem. Wie inademt, stulpt zijn lichaam over het leven heen. Adem! Je kunt niet zonder, je móet je over de adem heen storten. Tuberculose maakt dat je elke ademteug tot je neemt alsof het je laatste is. In ademnood wordt een mens bevlogen, dan krijgt hij vleugels. Een magistrale aanblik!’

Meneer D. was gaan hijgen van zijn eigen uiteenzetting. Hij pauzeerde en bette zijn voorhoofd met een servet.

‘Het waren vaak jonge mensen die het kregen,’ hernam hij even later. ‘Ze zaten nog vol plannen en idealen, ze verzetten zich tegen de dood met een strijdlust die... Ah!’ zei hij in vervoering. ‘Zelfs als ze al op de grond lagen, lieten ze zich niet wegslepen. Met hun laatste kracht klauwden ze nog hun nagels in het zand.’

Hij beeldde de strijd voor haar uit door met al zijn vingers, zijn duimen incluis, over de tafel te krassen.

‘Alles naar wens, meneer?’ informeerde een kelner die uit het niets opdook.

Met het gezicht van een schooljongen die betrapt is op het bekrassen van het bord, nam meneer D. vlug zijn bestek weer ter hand.

‘Voortreffelijk,’ zei hij. ‘Uitmuntend.’

‘Smakelijke voortzetting, meneer, mevrouw.’

Met opgeheven hoofd verwijderde de kelner zich naar een belendend tafeltje.

‘Griezel,’ voegde meneer D. hem fluisterend toe. ‘Wij komen elkaar nog wel eens tegen.’

‘Niet zo haatdragend, Hein,’ vermaande Sonja. ‘Hij doet alleen maar zijn werk.’

Om een opkomende blos te camoufleren, verborg hij zijn gezicht achter het glas wijn en nam een hele reeks druppelgrote slokjes.

‘Tegenwoordig...’ zei hij, ‘tegenwoordig staat de dood op een zijspoor, uitgerangeerd. Men streeft naar een zachte, geruisloze dood, als kroon op een zacht,

geruisloos leven. Tot in eeuwigheid was je ongeboren, tot in eeuwigheid zul je overleden zijn. Je leven is de enige gelegenheid om eens niet zacht en niet geruisloos te zijn. Ik weet niet wat de mensen van vandaag bezielt. Ze ondergaan hun leven met een doffe onverschilligheid die ik niet kan bevatten. Het lijkt wel of ze slapen. Ze laten zich betuttelen van de wieg tot het graf. Je kunt de pasgeborene beter meteen in een kist leggen, of de bejaarde in zijn wieg begraven. Dat bespaart een hoop onnodig werk.'

Sonja zei niets. Ze keek naar haar disgenoot en zag hoe zijn gelaat veranderde van licht naar donker, niet alsof er een schaduw over zijn gezicht gleed, maar dieper: alsof een vuur in hem doofde.

Hij zuchtte. 'Tuberculose is nagenoeg verdwenen.

Ademnood komt heden ten dage nog slechts sporadisch voor: een ernstig geval van astma, een verdrinking, een kippebotje in de keel. Ik moet zeggen: dit soort geïsoleerde gevallen zijn nu voor mij de krenten in de pap. Doorgaans...'

Hij maakte een vermoeid gebaar. Ogenblikkelijk materialiseerde de kelner weer aan zijn zijde.

'Meneer?'

'Besluip me toch niet steeds zo!' snauwde meneer D..

'Neem me niet kwalijk, meneer. Ik dacht...'

'Laat maar, ober,' zei Sonja. 'Brengt u ons het dessert, alstublieft.'

'Jazeker, mevrouw,' zei de kelner dankbaar. Hij ruimde de tafel af en liep, met borden en schalen hoog opgetast, als een evenwichtskunstenaar naar de keuken.

'Ik krijg wat van die vent,' mopperde meneer D..

'Wind je niet op, Hein. Hij bedoelt het niet kwaad.'

'Zal wel.'

Toen de kelner terugkeerde met de dames blanches, keek meneer D. hem zo fel aan dat de glazen op hun schoteltjes rinkelden.

'Lukt het, ober?' vroeg hij.

De kelner serveerde het dessert en maakte dat hij wegkwam.

'Zo,' zei meneer D. tevreden. 'Die weet wie hij voor zich heeft. Ik hoef niet àlles te pikken.' Sonja nam een hapje van haar ijs.

'Je bent een verbitterd man, Hein.'

'Ach.'

Om hem op te monteren zei ze: 'Misschien moet je het anders zien. TBC komt niet meer voor, maar daarvoor is kanker in de plaats gekomen. Kanker is minstens zo erg.'

'Dat denk je maar.'

'Hoezo? Heb jij wel eens iemand aan kanker zien overlijden?'

Hij beantwoordde haar vraag met één spottend opgetrokken wenkbrauw. Beschaamd sloeg Sonja een hand voor haar mond. 'Sorry, wat een domme vraag van me.'

'Ik snap wel wat je wilt zeggen,' zei meneer D..

'Kankerpatiënten sterven heel langzaam na een slepende, uitputtende strijd, toch?'

'Ja.'

'Niets is minder waar. Een kankerpatiënt gaat nauwelijks dood.'

'Hè? Dat begrijp ik niet.'

Meneer D. legde zijn handen op tafel en boog zich voorover.

'Iemand die kanker heeft wordt van binnenuit stukje bij beetje gesloopt. Niet met vuisthamers of drilboren, maar heel stilletjes, heel geruisloos. Wat dat betreft is kanker helemaal een ziekte van deze tijd. Stel je voor dat de kanker ergens in zijn lichaam een draadje doorknabbelt en dat dat draadje knapt met een pijnscheutje! Zoiets mag niet voorkomen, zoiets staat een mooie dood in de weg. Dus zorgt men ervoor dat dit niet gebeurt. De kankerlijder laat zich in een bed stoppen en door machines bewaken. Langzaam maar zeker draagt de zieke zijn leven over aan de machines om hem heen; die kwijten zich zacht en geruisloos van de taken die hijzelf had moeten verrichten. Je zou kunnen zeggen: het leven van de patiënt is de brandstof die de machines draaiende houdt - het zijn parasieten, elektronische bloedzuigers in de letterlijke zin van het woord. De patiënt verwelkt als een bloem waaruit heel traag de sappen onttrokken worden. Het ene na het andere blaadje vouwt hij dicht. Een geruisloos proces. Hij mag niet lijden, hij lijdt niet, hij sterft een zachte dood, wat betekent: de machines vallen ten slotte stil doordat de brandstof op is. De stervende

heeft zich laten beroven van elke behoefte; zijn levenskracht heeft hij ingeruild voor een tomeloze vermoeidheid en een overweldigende wens om te slapen. Er zit geen greintje leven meer in hem. Dat is geen sterven. Op het moment van overlijden staat hij juist heel ver weg van de dood.'

Meneer D. bevochtigde zijn lippen en staarde meewarig naar zijn handen.

'Vroeger,' zei hij, 'vroeger straalde ik als een gladiator, nu ruim ik alleen nog maar de lijken in de arena op.'

Zijn ogen namen zo'n droevige uitdrukking aan dat Sonja het waagde om haar hand op de zijne te leggen.

'Arme Hein,' zei ze. 'Ik wist niet dat je zo verdrietig was.'

Haar aanraking en haar woorden brachten meneer D. in grote verwarring. Hulpeloos zocht hij naar een gepaste houding. Na ongemakkelijk op zijn stoel heen en weer te hebben geschoven, trok hij zijn hand terug om zijn portefeuille uit zijn binnenzak te pakken. 'Het is al laat,' stotterde hij. 'Ik zal je naar huis brengen.'

Sonja lachte heimelijk om zijn onbeholpenheid. 'Wat een eer,' zei ze. 'Doe je dat uit

hoffelijkheid? Of ben je bang dat mij onderweg iets zal overkomen?'
'Plaag me niet, Sonja.'
'Ik heb tweehonderd gulden in mijn tas. Er zijn vrouwen die voor minder geld in elkaar geslagen worden.'
'Sonja!'
'Sorry, Hein. Dat was niet aardig van me.'
'Vergeet het.'
Ze grinnikte ondeugend. 'Ik dacht even dat je zou zeggen: zand erover.'
'Sonja, hou nou eens op.'
'Sorry, sorry. Het floepte er zomaar uit. Ik denk dat jouw nabijheid me een beetje nerveus maakt.'
'Ja,' mompelde meneer D. somber. 'Die uitwerking heb ik dikwijls op mensen.'

Tijdens de rit naar huis sprak hij geen woord. Pas toen hij haar voor haar deur afzette, zei hij: 'Het spijt me.'
'Je hoeft je nergens voor te verontschuldigen, Hein.'
'Jawel, jawel. Al die confidenties... Ik heb je de oren van je hoofd zitten kletsen.'
'Mallerd. Ik vond het een erg onderhoudende avond.'
'Meen je dat?' vroeg meneer D. hoopvol.
'Natuurlijk meen ik dat.'
'Tjonge. Ik vond het ook wel leuk eigenlijk. Een beetje babbelen, daar krijg ik nooit de gelegenheid toe.'
Sonja wiegde bakvisachtig heen en weer, meneer D. bevingerde het stuurwiel.
Op dat ogenblik vloog aan de overkant van de straat een slaapkamerraam open en schreeuwde een man: 'Hé! Moet die motor met alle geweld zo ronken midden in de nacht? Er zijn hier mensen die morgen weer vroeg op moeten!'
Een verwensing sissend, draaide meneer D. zijn hoofd naar de spreker. Zijn ogen priemden door de duisternis.
'Jouw gezicht zal ik onthouden, mannetje,' zei hij.
'Wat?' riep de man. 'Kapsoneslijder! Moet ik beneden komen?'
'We gaan al!' kwam Sonja snel tussenbeide. Tot meneer D. zei ze: 'Maak je toch niet zo kwaad.'
'Maar Sonja, vroeger...'
'Jaja, toen was je gevreesd. Maar deze man weet niet eens wie je bent. Ga nou maar.'
Meneer D. aarzelde; vroeger zou niemand hem een kapsoneslijder hebben durven noemen, vroeger sidderde iedereen voor hem. Vroeger, ja...
'Welterusten, Sonja,' zei hij mat en gaf gas. Vanaf de stoep keek Sonja de achterlichten van zijn auto na totdat ze aan het einde van de straat de hoek omgingen.
'Welterusten, Hein,' zei ze zacht.
Het slaapkamerraam sloeg met een klap dicht.

Haar tanden poetsend bekeek ze haar gezicht in de spiegel. Ze ging steeds meer op haar moeder lijken, vond ze. Elk jaar een beetje meer. Over een paar jaar zou ze haar moeders plaats op de familiefoto's kunnen innemen zonder dat iemand de persoonsverwisseling zou opmerken. Een vreemd idee: dit onafwendbare toegroeien

naar een reeds bestaand beeld. Alsof je toekomst al was bepaald. Alsof alle beslissingen al voor je waren genomen en alle gebeurtenissen al waren vastgelegd.

Familiefoto's... Keurig gerangschikt in een album vertellen zij scènes uit een leven na. Wie bladert door het album ziet het leven aan zijn oog voorbijgaan. Zijn eigen leven. Of andermans leven. Maar soms zijn levens zo innig verstrengeld dat het onderscheid kunstmatig lijkt.

Sonja's moeder had aan kanker geleden en was precies zo overleden als meneer D. had verteld.

Op deze foto was zij nog jong, maar op elke volgende bladzijde kwam zij een stukje ouder en een stukje vermoeider onder het half-transparante schutblad vandaan. Foto's in een fotoalbum doen verslag van een levenslange strijd tegen de dood.

Meneer D. had zich laten ontvallen, bijna als een verspreking: wij kijken naar *elkanders* doodsstrijd. Over de betekenis van deze zin dacht Sonja nog lang na toen zij in haar bed lag.

Jaren geleden had zij zich op de kermis laten overhalen om de bokstent te bezoeken. Binnen bevond zich een fel verlichte ring waarin een bokser tegen zijn schaduw vocht. De rest

van de tent was in volslagen duisternis gehuld. Daar bevond zich, onzichtbaar voor zichzelf, het publiek. Het keek in gespannen verwachting naar het licht, waar een ringmeester de toeschouwers uitnodigde om zich te meten met de kampioen. Gelokt door de fikse beloning die de ringmeester in het vooruitzicht stelde, klom een stoere knaap de ring in. Eigenlijk wilde hij niet, dat zag Sonja. Hij was liever op de veilige tribune gebleven, maar het gejuich waarmee hij werd onthaald liet hem geen keus.

De knaap had geen schijn van kans. De kampioen sloeg hem in de touwen en tegen de grond en liet hem met de wijzers van de klok mee alle hoeken van de ring zien. Maar toch stond de jongen telkens op om het gevecht te hervatten. Het was een mooie strijd, herinnerde Sonja zich in de woorden van meneer D..

Zou het zo kunnen zijn, vroeg ze zich af, dat wij allemaal op een donkere tribune zitten, onwetend van onszelf? Een eeuwigheid lang, tot onze geboorte, schuilen we in de duisternis. Dan betreden we even de verlichte ring. De toeschouwers verwachten een mooie strijd van ons. Dat is niet meer dan billijk, want zojuist waren wij één van die toeschouwers en na de laatste ronde zullen we weer in hun midden worden opgenomen, voor de eeuwigheid na onze dood. Dan zijn we weer onwetend van onszelf en kijken naar de volgende stoere knaap, die we met even veel gejuich verwelkomen als waarmee we zelf verwelkomd zijn. De cyclus herhaalt zichzelf voor altijd, de tent is tot de nok toe gevuld.

Als dat zo is, dacht Sonja, dan moet het voor iedereen, en zeker voor de kampioen, een ontgoocheling zijn als de ene na de andere kandidaat onverschillig de slagen incasseert totdat hij erbij neervalt. Zo'n spelbreker ontneemt de kampioen elke mogelijkheid om zijn fabelachtige techniek, waarop hij terecht prat gaat, te tonen. Ze probeerde zich meneer D. in bokshandschoenen en een korte broek voor te stellen. Het fantasiebeeld behaagde haar. Ze giechelde in haar bed en sprak tot zichzelf: Sonja, meisje, je wordt toch niet verliefd?

Woensdag

Adjunct-directeur Zewald had meteen in de gaten dat de zaken er slecht voorstonden. Uit Sonja's opgewekte gezicht, waarmee ze 's morgens achter haar bureau plaatsnam, leidde hij af dat haar affaire met die zogenaamd mysterieuze Hein een voor hem ongunstige wending had genomen. Broedend stond hij voor het raam en staarde naar buiten, waar mensen voortsnelden onder paraplu's en opengevouwen kranten. De wind blies regenvlagen tegen de ruit, wat een ritselend, haast droog geluid gaf, alsof er een zandstorm woedde.

‘Geen weer om te zeilen, hè?’ zei Sonja.

Zewald klemde zijn kaken op elkaar; onder zijn oren ontstonden zwellingen, als bij een pad. Hij wankelde van zijn tenen naar zijn hakken en weer terug, en draaide zich om. Sonja borstelde haar verwaaide kapsel. Onderwijl neuriede ze een melodie. *Too marvellous for words*, meende Zewald te herkennen. Of een ander liedje met een dubbelzinnige titel.

‘Je bent goed gemutst vandaag,’ merkte hij spijtig op.

‘Ik mag niet mopperen, meneer Zewald.’

‘Zeker vanwege die hoe-heet-ie-ook-al-weer.’

‘Hein.’
‘Die, ja.’
‘We zijn gisteravond uit wezen dineren. In dat nieuwe Franse restaurant.’
‘Toch niet Chez Pierre?’
‘Ja. Dat wil zeggen, de eigenaar heet gewoon Piet, hoor. Hein kent hem.’
Zewald herinnerde zich dat ze zijn uitnodiging om daar een keer te gaan eten had afgeslagen. De zaken stonden er nog slechter voor dan hij al vreesde.
‘Kent die Hein van jou veel mensen?’
‘Nou, het is eerder zo, dat hij veel mensen hééft gekend.’
‘Ah, is hij op zijn retour?’ vroeg Zewald alsof hij een lichtpuntje had gezien.
‘Zo zou ik het niet willen omschrijven.’
‘Is hij gepensioneerd?’
‘U bent erg nieuwsgierig, meneer Zewald.’ De adjunct klappertandde. ‘Een ouwe kerel,’ stelde hij gruwend vast. ‘Je verkiest een aftandse opa boven mij.’

Nu was het aan Sonja om haar kaken op elkaar te klemmen. Met een grimmig gezicht zei ze:

'Hein heeft zijn eigen gebit nog.'

Zewald liep paars aan, alsof hij van schrik zijn protheses had ingeslikt, en kromde machteloos zijn vingers. Toen stortte hij zich onverhoeds over haar heen en greep haar bij een borst. Ze gaf een gil en worstelde om hem van zich af te duwen, maar hij leunde met zijn volle gewicht op haar schouders.

'Sonja,' zei hij kreunend.

'Laat me los!'

'Je maakt me wild,' hijgde hij. Ondertussen probeerde hij haar op haar mond te zoenen. Ze rukte haar hoofd zijwaarts en voelde hoe zijn sponzige lippen een kus in haar hals drukten.

'De directeur is woedend!' riep ze.

Knorrend likte hij aan haar oorlelletje. 'Nonsens. De directeur weet hier niets van.'

'Hij wilde u gistermiddag al spreken.'

Met een vloek schoot de adjunct overeind.

'Godvergloeiende! Toch niet over die fusie?'

'Precies. Dat was het,' beaamde Sonja snel. Het zweet stond Zewald ineens op het voorhoofd - angst overspoelde zijn opwinding.

'Gottegot, de meeting over die fusie. Die was ik helemaal vergeten.'

'Ik zou maar opschieten als ik u was.'

Zewald had geen aansporing nodig. Hij griste een map uit zijn kantoor en rende jammerend de lift in. Hardop duizend excuses repeterend, suisde hij naar de bovenste verdieping. Sonja droogde haar oor met een papieren zakdoekje, dat ze vervolgens walgend in de prullenmand liet vallen. Ze betastte haar borst, die beurs aanvoelde. Als ze er maar geen blauwe plekken aan overhield. Ze bekeek zichzelf in een handspiegeltje en zag geenszins het gezicht van iemand die goed gemutst was. Ze kon wel huilen. Met mechanische gebaren begon ze opnieuw haar haren te borstelen.

De regen ritselde tegen de ramen: laat me binnen, laat me binnen, het is zo nat hier buiten.

Een snik onderdrukkend legde ze de borstel neer. De telefoon - ze moest spreken of een stem horen. Haar vingertoppen bewogen zich aarzelend en onzeker over de druktoetsen, als iemand die van steen tot steen springt bij het oversteken van een beek.

'Met Pietersen, goedemorgen,' zei meneer D. vrolijk.

In plaats van te antwoorden barstte ze in huilen uit.

'Ben jij dat, Sonja? Waarom huil je? Wat is er aan de hand?'

Ze snoot haar neus en zei: 'Mijn chef heeft me...' Er leek geen woord te bestaan voor wat Zewald had gedaan.

'Ontslagen?' raadde meneer D..

'Nee. Hij heeft me... gezoend.'

'Wat?' riep hij. 'Hoe haalt hij het in zijn hoofd? Wacht maar, dat zal hem bezuren.'

'Nee, Hein, nee. Doe alsjeblieft geen akelige dingen. Er is niks gebeurd.'

'Het is maar wat je niks noemt.'

'Toe nou. Het gaat alweer beter met me, nu ik jou aan de lijn heb. Zeg nog eens iets tegen me.'

'Wat moet ik zeggen?'

‘Iets, het maakt niet uit wat.’

‘Tja,’ zei hij nadenkend. Er klonk geritsel van papier. ‘Ik zat net zo'n huis-aan-huiskrantje door te bladeren en las dat er vanavond een Weense avond wordt georganiseerd. Ik weet niet wat ik me daarbij moet voorstellen - walsen, de blauwe Donau, livreien, neem ik aan. Maar het klinkt wel leuk. Ik verstout mij om u te inviteren voor deze dans, mevrouw,’ besloot hij met schalkse vormelijkheid.

‘Uw invitatie neem ik heel gaarne aan, meneer,’ antwoordde Sonja.

‘Ah, je lacht gelukkig weer. Zal ik je dan om zeven uur ophalen?’

‘Dat is goed. Overigens, is het een gekostumeerd bal? Moet ik iets speciaals aantrekken?’

‘Draag maar iets... zwierigs,’ zei meneer D., met het oog op de walsen.

Omdat adjunct-directeur Zewald zich de rest van de dag niet meer liet zien, ging Sonja een uur vroeger naar huis dan gewoonlijk.

Dansen, dacht ze toen ze zich in de badkuip liet zakken. Het was lang geleden dat ze voor het laatst gedanst had. Wanneer was het geweest? Tijdens haar secretaresse-opleiding. Ze was toen een avond uitgegaan met een zenuwachtige jongen, die hardop de patronen van de foxtrot en de tango opdreunde, alsof hij avant-gardistische poëzie declameerde, en om de haverklap over zijn eigen benen struikelde.

Tussen haar en die jongen was het nooit iets geworden, net zo min als tussen haar en de mannen die zich daarna, tot ongeveer haar vijfendertigste, van tijd tot tijd hadden aangediend. Sindsdien hadden de mannen, met uitzondering van een onvermoeibare Zewald, hun belangstelling voor haar verloren. Niet dat ze dat erg vond; naarmate ze ouder werd, raakte ze meer en meer gesteld op haar eigen gewoontes en nukken, zelfs op de dagelijkse sleur die haar leven gemakkelijk maakte. Geruisloos, zou meneer D. dit waarschijnlijk noemen.

Anderzijds kon Sonja niet ontkennen dat ze nu en dan een knagend gevoel gewaar werd, een gevoel dat zich niet met één vinger liet aanwijzen; het zwierf door haar lichaam en liet zich slechts duiden met een onbestemde beweging van een hele hand. Een vaag ongemak in haar gemakkelijke leven, een vermoeden van gemiste kansen.

Ze legde haar hoofd achterover op de rand van de badkuip en dompelde haar schouders in het warme water. Behaaglijk... Hoe behaaglijk zou de dood zijn? Niet dat ze ongelukkig was met haar leven, maar de gedachte aan haar dood, haar niet-leven, had haar meer dan eens door het hoofd gespeeld. Misschien had ze afgelopen zaterdag wel zelfmoord gepleegd als die domme fout niet was gemaakt. Vandaag was het woensdag, en dus te laat. Tenzij ze de föhn in het water zou laten vallen. Ze keek naar de föhn op het schapje bij de wasbak en stelde vast dat het snoer te kort was. Waar lag het verlengsnoer? In de kelder? Op zolder? Ergens ver weg, dacht ze loom. En het had trouwens geen enkele zin om de föhn in het water te laten vallen, want dit stopcontact was geaard. Wat zou ze aantrekken? Het zwierigste kledingstuk in haar garderobe was een plissé-rok. Niet erg Weens vergeleken met de hoepelrokken waarin de dames uit de pruikentijd zich plachten te verplaatsen - schijnbaar schuivend, zonder benen, over geblokte marmeren vloeren, als schaakstukken op een speelbord. Wel Weens was de beugelbeha, die haar borsten hoog opdrukte. Dat onding had ze eens gekocht in een vlaag van wuftheid, maar ze had zich er nooit in durven vertonen. Zeker op haar werk niet. Ze inspecteerde haar borsten, die op het water dobberden. Er waren gelukkig geen blauwe plekken ontstaan. Noch had de hand van Zewald putten nagelaten, als vingerafdrukken in zachte klei.

Voor meneer D. zou ze een uitzondering maken en de beugelbeha uit de motteballen halen.

Meneer D. was haar laatste kans.

Het gierende motorgeluid van de Kever naderde door de straat. Sonja stond al in de geopende voordeur toen meneer D. uit zijn auto stapte. Hij wierp een naijverige blik op het slaapkamerraam aan de overkant en liep de tuin in. De panden van zijn rokkostuum fladderden achter hem aan.

'Sonja,' groette hij en maakte een hoffelijke buiging voor haar.

De tranen sprongen haar in de ogen.

'Dag, Hein,' antwoordde ze met hese stem. Hij fronste zijn strooien wenkbrauwen. 'Arm meisje,' zei hij. 'Ben je nog steeds overstuur om wat er vanmorgen is gebeurd?'

Haar tranen wegknipperend zei ze: 'Nee.'

'Echt niet?'

'Echt niet. Ik ben het alweer vergeten.'

Met een ongelovig gezicht betastte hij het vlinderdasje onder zijn kin.

'Mag ik even binnenkomen?' vroeg hij.

Toen ze in de vestibule stonden haalde hij uit zijn binnenzak een plat doosje, dat hij als een weerspannige oester moest openwrikken, en toonde haar de parel.

'Voor jou,' zei hij.

Ze sloeg een hand voor haar mond en staarde naar de zwarte parel, gevat in een gouden kelkje aan een gouden kettinkje. Ze slikte één keer, twee keer, maar zei niets.

'Vind je hem niet mooi?' vroeg meneer D.. Toen rolden de tranen haar over de wangen.

'Hij is heel mooi,' bracht ze moeizaam uit. 'Zo mooi.'

Met beide handen voor haar gezicht holde ze de trap op; haar plissé-rok zwierde om haar benen.

Ontdaan bleef meneer D. in de vestibule staan, het opengeklapte doosje in zijn hand. Even leek het alsof hij haar zou volgen: zijn linkervoet rustte al op de eerste trede. Maar toen zette hij zijn voeten naast elkaar als een militair die in de houding sprong, en luisterde naar haar snikken.

'Sonja?' vroeg hij zacht. 'Is alles in orde? Het spijt me als ik iets verkeerds gedaan heb. Kan ik wat voor je doen?'

Hij hoorde hoe ze haar neus snoot.

'Nee, laat maar,' antwoordde ze van boven.

'Het is niks.'

Hierna werd het stil - alsof een prop watten in het trappegat werd gestoken en hen van elkaar afsloot.

Sonja keek in de spiegel boven haar kaptafel. Haar ogen waren rood en haar oogschaduw had twee modderige delta's op haar wangen gevormd. Hoe kon ze meneer D. uitleggen waarom ze moest huilen? Hoe kon ze hem vertellen dat haar verlangen om te leven haar in de armen van de dood dreef?

Ze stapte de overloop op en boog zich over de balustrade. Meneer D. zat op de onderste trede met zijn ellebogen op zijn knieën. Toen ze zijn naam uitsprak keek hij omhoog; zijn gezicht leek hoekiger dan ooit, bijna een stalen helm.

'Wil je dat ik ga?' vroeg hij.

Ze schudde haar hoofd.

'Ik meen het,' zei hij. 'Als je liever hebt dat ik vertrek, zeg het dan.'

'Nee, blijf,' zei ze vastbesloten. 'Vanavond wil ik zwieren. Als jij tenminste nog zin hebt.'

'Ik? Er is niets wat ik liever zou willen dan met jou te zwieren.'

Ze glimlachte door haar vlekkerig uitgesmeerde lippenstift, tegelijk beseffend dat ze eruit moest zien als een clown.

'Ik ben zo klaar,' zei ze terwijl ze zich van de balustrade terugtrok. Ze verwijderde alle make-up van haar gezicht. Alleen haar lippen kleurde ze opnieuw.

Toen ze even later de trap afdaalde, wachtte meneer D. haar op met de uiteinden van het kettinkje in zijn gespreide handen.

'Zou je dit vanavond willen dragen?' vroeg hij.

'Maar Hein, dat had je niet moeten doen. Die parel is een fortuin waard.'

'Hij is uit een nalatenschap,' zei hij vergoelijkend. 'Alsjeblieft? Alleen voor vanavond?'

Ze draaide zich om opdat hij haar het sieraad kon omhangen. De aanraking van zijn vingers plantte zich vanuit haar nek voort tot diep in haar blouse - een sensatie die haar onbekend was: een mengsel van huivering en lust, een elektrisch fenomeen dat via de ijzeren beugels in haar beha werd geleid. Nu legde meneer D. zijn handen op haar schouders en keerde haar naar de spiegel. Sonja ademde diep in en schrok van haar eigen zwellende boezem.

'Vind je het niet te gewaagd?' vroeg ze.

Tussen duim en wijsvinger bracht hij de slingerende parel midden op haar borst tot stilstand.

'Betoverend,' fluisterde hij.

Toen bood hij haar zijn arm aan. Samen verlieten ze het huis. Haar hart bonkte zo hard dat de parel zelf leek te pulseren.

Men waande zich direct in Wenen. Voor de ingang van het concertgebouw stonden, als voorproefje, twee koetsen met rijk uitgedoste palfreniers. In de foyer namen lakeien overbodige kledingstukken in bewaring. Het rococo-interieur van de grote zaal was voor deze gelegenheid extra verfraaid met kristallen kroonluchters en

gevleugelde zuigelingen van gips, de obers hadden zich in livreien en bepoederde pruiken gestoken, op het podium bracht een strijkorkest werken van Mozart ten gehore. Men kwam ogen en oren te kort.

Sonja en meneer D. zaten aan een tafeltje met krulpoten en nuttigden enigszins beduusd door de overdaad een pasteitje. Meneer D. maakte er een knoeiboel van.

‘Wat een bot mes,’ fluisterde hij terwijl hij heimelijk een paar vlokken bladerdeeg onder het kleedje veegde. Hij wierp een schichtige blik om zich heen, maar er was geen ober in de buurt om hem op de vingers te tikken.

‘Je kunt het er beter laagje voor laagje met de vork afhalen,’ zei Sonja.

‘Ik heb geen laagjes meer over.’

Ze keek hem vertederd aan en zei: ‘Ik had me jou heel anders voorgesteld.’

‘Hoe bedoel je?’

‘Nou, niet zo verlegen en klunzig.’

‘Klunzig? Ben ik klunzig?’

‘Op een lieve manier, ja.’

Voor de tweede maal binnen vierentwintig uur deed het woord ‘lief’ hem vlug een andere kant uitkijken, ogenschijnlijk vol belangstelling voor een courtisane met een delicaat waaiertje en een schoonheidspukkel naast haar neus.

‘Hein, kijk me eens aan,’ zei Sonja. ‘Ik heb de

afgelopen dagen veel nagedacht. Over jou, en over de fout met die brief.'

'Ik heb nog altijd niets vernomen,' antwoordde hij snel.

'Niets? Maar iedereen moet toch een keer doodgaan?'

'Ja.'

'Wanneer ga ik dood?'

'Dat weet ik niet. Zodra ik een brief van je ontvang.'

'Moet ìk een brief schrijven?'

'Jij bent de afzender; dat is niet hetzelfde,' verduidelijkte meneer D..

'Dus iemand anders zet mìjn naam achterop de envelop?'

'Nee, niet iemand anders.'

Peinzend betastte Sonja de parel. 'Hier snap ik niets van. Als ik het niet doe, en iemand anders doet het ook niet, wie doet het dan wel?'

'Het is ingewikkelde materie,' gaf meneer D. toe.

'Probeer het me toch eens uit te leggen, Hein.' 'Ik zou niet weten hoe,' zei hij; op zijn voorhoofd verscheen een groef die de buitengewone complexiteit van de materie moest onderstrepen.

'Doe eens een poging in je eigen woorden. Laatst had je het over publiek rond een arena, en dat wij naar onze eigen doodsstrijd kijken.' 'Elkanders doodsstrijd,' verbeterde hij.

'Wat is het verschil? Draait alles om die strijd?' Op deze vraag dreigde meneer D. wederom een andere kant uit te zullen kijken. Maar deze keer pakte Sonja hem bij zijn arm.

'Draait alles om die strijd, Hein?' herhaalde ze dwingend.

Hij slikte. 'Nee. Alles draait om het publiek.' Meteen nam hij een grote slok wijn, alsof hij de slikbeweging alsnog een zinvolle bestemming wilde geven.

'Wie is het publiek?'

'Iedereen, Sonja. Jij, de mensen in deze zaal, de mensen die al naar huis zijn, de mensen die nog moeten komen. Heel Wenen is het publiek.'

'En waar sta jij?'

'Ik sta in de arena. Het publiek kent mij, ik heb een naam. Het publiek zelf is een naamloze massa, een kluwen zonder begin of eind, een pot met pieren. Het publiek is een wezen zonder wezen, het heeft geen "ik". Zodra je bij mij in de arena verschijnt, dat wil zeggen: zodra je je afscheidt van het publiek, heb jij ook een naam. Dan ben je *iemand.* Maar je blijft te allen tijde iemand uit het publiek; het publiek heeft jou naar voren geschoven, en eens zal het publiek jou terugroepen en zul je er weer in opgaan.'

'Na een mooie strijd,' mompelde Sonja.

'Liefst wel.'

Toen zwegen ze beide.

Meneer D. wenkte een livreiknecht die met een dienblad vol schoteltjes wildgebraad boven zijn hoofd tussen de tafeltjes doorwaadde. Op hetzelfde moment werd de man echter bij een jaspand gevat door een groepje in leren broeken gestoken Tirolers die zich, met de wrok van provincialen tegen de grote stad, al het voedsel toeëigenden. Honend hieven ze hun pullen bier naar meneer D.. Hij klemde het mes in zijn vuist; zijn knokkels werden wit. Sonja zei: 'Er is iets merkwaardigs met dat publiek. Je zou zeggen dat het stukje bij beetje zelfmoord pleegt.'

‘Zelfmoord?’ zei meneer D.. ‘Praat me niet van zelfmoord. Ik walg van mensen die zich zonder slag of stoot overgeven. Ik bedoel, ik voel me toch al zo vaak overbodig de laatste tijd, maar als men zich ook nog laf in mijn zwaard stort... Bah!’ Hij legde het mes neer. ‘Ik heb eens een man gekend, een neurotische man, die jarenlang met zelfmoordplannen rondliep maar bang was voor de rommel die hij zou achterlaten. Hij durfde zijn polsen niet door te snijden in verband met bloedvlekken, hij durfde niet van een flatgebouw te springen omdat hij dan de stoep zou besmeuren. Zichzelf met benzine overgieten en in brand steken? De gedachte aan rook- en waterschade was onverdraaglijk voor hem. Uiteindelijk vond hij de schone oplossing: hij wikkelde zich in vuilniszakken die hij van binnenuit luchtdicht aan elkaar lijmde. De gemeente zou zijn gestikte lijk probleemloos met het huisvuil kunnen afvoeren.’

‘En?’ vroeg Sonja. ‘Lukte het?’

‘Gedeeltelijk. Hij stikte weliswaar, maar de gemeente vond hem niet. Niemand vond hem. Ik heb een paar weken lang de kranten in de gaten gehouden; nergens werd gemeld dat men een in vuilniszakken verpakt lijk had

gevonden. Het kon natuurlijk zijn dat ik het berichtje over het hoofd had gezien; misschien had het tussen een paar advertenties gestaan, wie weet? Maar ik was er niet gerust op en besloot om nog eens een kijkje te gaan nemen. Toen ik bij hem kwam vond ik in de huiskamer een enorme, door rottingsgassen opgeblazen zeppelin... een gestrande walvis... een klapsigaar. Ja, een klapsigaar, een feestartikel. Die man had van de dood een farce gemaakt. Ik prikte een gaatje in het plastic om het gas te laten ontsnappen. De stank die zich verspreidde! Walgelijk. Zelfmoordenaars geven de dood een kwade reuk. In arren moede heb ik de gemeente toen zelf maar met een telefoontje op de hoogte gebracht. Anoniem uiteraard, ik wil geen gedonder met de politie.'

Een kromme gedachte, als de omschrijving van een cryptogram, trof Sonja. 'Hein, kun jij zelfmoord plegen?'

'Sonja,' zei hij, verwijtend en smekend tegelijk.

Haar excuus ging onder in een plotseling applaus. De orkestleden bogen diep en namen een nieuwe partituur voor zich.

'Ik geloof dat we door Mozart heen zijn,' merkte meneer D. op.

Inderdaad klonken weldra de eerste driekwartsmaten van een hoorbaar andere componist. Door de zaal ging een rimpeling van herkenning, die de menigte opsplitste in paren.

'Strauss,' zei meneer D.. Zijn gezicht fleurde op. 'Mag ik deze dans van de mooiste dame in Wenen?'

'Ik kan niet zo goed dansen, hoor,' zei ze.

'Verwacht niet te veel van me.'

'Volg mij maar.'

Hij nam haar bij de hand en sloeg, nog voordat ze de dansvloer hadden bereikt, een arm om haar heen. Het was Sonja alsof ze begon te tollen. En dat deed ze ook: zwevend, alsmaar in de rondte, gleed ze tussen de gasten door. Als schimmen kwamen de mensen even dichterbij en verdwenen dan weer. Ze voelde zich opgenomen in een wolk van mist. Boven haar hoofd draaide de plafondversiering rond de sprankelende kroonluchters; het hele gewelf werd een lichtende draaikolk die haar omhoog wilde zuigen. Een aangenaam warrelend gevoel - pluisjes in haar buik - maakte zich van haar meester. Ze verzette zich niet, ze wilde zich niet verzetten. Meneer D.'s vlinderdasje snorde als een propeller; elk moment konden zij hoger stijgen. Ze legde haar wang tegen zijn borst en liet zich met gesloten ogen door hem meevoeren. Het kon haar niet schelen waarheen.

Dit is de dood, dacht ze - nee, *wist* ze. Dit is de dood: zwieren, zwieren, zwieren. Zwieren zonder bestemming, voor altijd nergens naar toe.

Meneer D. bracht de Kever voor Sonja's huis tot stilstand.

'Zo, weer thuis,' zei hij.

Uit voorzorg schakelde hij de motor uit. Het sleuteltje liet hij echter in het contact, als wilde hij zeggen: het is maar voor even. Toen nam hij de houding van een coureur in een raceauto aan: diep in zijn stoel en met zijn armen gestrekt op het stuur. Zo bleef hij zitten, neuriede een fragment uit een wals van Strauss. Zweeg.

Sonja zweeg ook, haar handen in haar schoot. Duisternis.

Stilte.

Ze zaten samen in een ei en wilden nog niet geboren worden.

Een druppel water viel op het dak, als de tik van een zeer traag voortploeterende metronoom. Hoe lang geleden had de vorige tik geklonken? De tijd stond bijna stil.

‘Weet je,’ sprak meneer D. zacht voor zich uit, ‘weet je waarom ik in deze idiote houding zit? Je zult er misschien om moeten lachen, maar ik voel me zo gelukkig dat ik mezelf niet meer vertrouw.’

Sonja lachte niet.

‘Ik heb het idee,’ vervolgde hij, ‘dat ik mijn armen in bedwang moet houden.’

‘Waarom?’

‘Omdat ze iets zouden kunnen doen waar ik spijt van krijg, iets wat alles verprutst.’

‘Ik denk het niet,’ zei zij.

Ze tilde zijn rechterarm van het stuur en legde hem over haar schouder.

‘Maar Sonja,’ fluisterde hij. ‘Bedenk wie ik ben.’

‘Sst.’

Ze schoof naar hem toe en omhelsde hem

voorzichtig. Wachtend op een verontwaardigde afwijzing, of een klap, begroef ze haar gezicht in zijn hals. Maar zijn linkerhand, de hand die het minst te vertrouwen is, streelde haar haar, gleed langs haar wang en tilde haar kin op. Hun lippen waren ineens zo dicht bij elkaar dat noch Sonja noch meneer D. een zoen hoefde te wagen: de zoen was er vanzelf. ‘Ik weet wie je bent,’ zei Sonja. ‘Maar ik hou toch van je.’

Een tweede druppel viel op het dak. Was er nu pas één seconde verstreken?

Donderdag

Toen Sonja om half negen uit de lift stapte en het silhouet van haar chef door de matglazen deur zag, viel het haar op dat hij gegroeid was. Hij moest meer dan twee meter lang zijn geworden. Het was mogelijk dat hij op een stoel stond die door de borstwering in de deur aan het zicht onttrokken werd. Maar waarom zou hij op een stoel zijn geklommen? Om een map van de kast te pakken? Om een losgeraakt gordijnhaakje te bevestigen? Hij bewoog zich niet. Met welke reden ging iemand roerloos op een stoel staan?

Daar klopte iets niet.

Ze tikte tegen het glas en zei: ‘Meneer Zewald?’

Geen antwoord.

Langzaam opende ze de deur. Niet gillen, schoot haar als eerste door het hoofd, toen ze adjunct-directeur Zewald met zijn stropdas aan de verwarmingsbuizen zag hangen. Niet gillen, niet in zwijm vallen, niet hysterisch doen. Niets aan de hand, niets ongewoons. Stropdas: het woord zegt het al. Wat hier gebeurd is, ligt helemaal in de aard der dingen. Aan zijn voeten lag een fonkelend wit hoefijzer, dat bij nadere beschouwing zijn ondergebit bleek te zijn. Het bovengebit stak scheef tussen lip en tong uit zijn mond als een volledig uit de hand gelopen grijns.

Vanaf de deur keek ze het kantoor rond.

In de asbak: een radeloos verpulverde sigaar. Op de grond: een drietal dossiermappen.

In de hoek bij het raam, ver van Zewald en de bureautafel vandaan, als een uit de rails gelopen wagon: de weggeschopte bureaustoel.

Dit waren tekenen van strijd. Spartelend aan zijn stropdas had Zewald nog naar houvast gegraaid en de mappen van de kast gerukt. Misschien had hij nog geprobeerd met zijn tenen de inmiddels buiten zijn bereik gereden stoel naar zich toe te trekken.

Zewald had in ademnood verkeerd en het beste van zichzelf gegeven. Ongetwijfeld een mooie strijd, een adembenemend duel. Zijn gezicht was blauw, zijn ogen staarden haar aan - ze *keken* naar haar en deelden haar mee: Angst! Angst!

Pas toen begon Sonja uitzinnig te gillen.

De rest van die ochtend trok een wervelwind door het kantoor. Sonja bevond zich in het windstille centrum. Ze zat stijf in een stoel bij de kamerlinde en durfde zich amper te bewegen: één misstap, en ze zou worden meegezogen door de mannen in de blauwe jassen, of de mannen in de witte jassen, die druk heen en weer liepen en de papieren op haar bureau deden opwaaien. Adjunct-directeur Zewald werd in

dekens gewikkeld. Ja, pak hem maar goed in, dacht Sonja, het is hier zo tochtig. Ook dacht ze: de linde krijgt vast en zeker luizen.

Een man in een jas van een onbestemde kleur kwam bij haar staan. Hij zette een voet op een bankje en boog zich over haar heen. Op barse toon vroeg hij: ‘Bent u de vrouw die hem heeft gevonden?’

Hem? Wie was *hem*?

‘Antwoord,’ eiste hij.

Sonja knikte.

De man vervolgde: ‘Wanneer hebt u hem voor het laatst gezien?’

‘Levend, bedoelt u?’

‘Natuurlijk bedoel ik dat. Wilt u wèl even ernstig blijven, ja?’

‘Ik ben ernstig.’

‘Nou dan, wanneer hebt u hem voor het laatst gezien? Levend!’

‘Gistermorgen, om een uur of negen.’

‘Is er toen iets bijzonders gebeurd?’

Iets bijzonders... Wat was onder deze omstandigheden nog bijzonder?

‘Nee,’ antwoordde ze.

‘Helemaal niets?’

‘Nee, hij... meneer Zewald ging naar de directeur.’

‘Dat weet ik. Hij heeft zijn ontslag gekregen. Hoe laat bent u naar huis gegaan?’
‘Heeft meneer Zewald zijn ontslag gekregen?’ vroeg Sonja verbaasd.
‘Ik stel hier de vragen. Hoe laat bent u naar huis gegaan?’
‘Iets na vieren. Waarom is meneer Zewald ontslagen?’
‘Beperk u tot antwoorden. Hoe laat gaat u normaal gesproken naar huis?’ Toen Sonja beduusd bleef zwijgen, snauwde de man: ‘Antwoord!’
De directeur zelf maakte verontwaardigd een einde aan het kruisverhoor. ‘Zeg, is dit nou wel nodig? Alsof dat meisje die man eigenhandig heeft opgehangen!’ Hij ging vaderlijk achter haar staan.
De man in de fletse jas trok een grimmig gezicht. ‘Wilt u zich er niet mee bemoeien?’ ‘Pardon!’ riep de directeur, rood aanlopend. ‘Weet u wel wie u voor u heeft? Vlegel! Hoe is uw naam? Uw superieuren zullen hiervan horen.’
De vlegel bond in en stampte naar de lift.
‘Kalm maar, kind,’ zei de directeur tegen Sonja en gaf haar een glaasje water.
Uit beleefdheid nam Sonja een slokje en zei: ‘Dank u wel, meneer.’
In het kantoor lagen twee mannen in blauwe jassen op handen en knieën op de vloer. Ze hadden hun gezicht heel dicht bij het ondergebit gebracht en zagen eruit als twee snuffelende honden die waren gestuit op het spijsverteringsprodukt van een vreemde hond in hun territorium. Een van hen hield een paar handboeien gereed; de arrestatie kon elk ogenblik plaatsvinden.
Ze gaan een drol in de boeien slaan, dacht Sonja. Ze wist niet of ze hierom moest lachen of huilen, en een giechelige snik ontsnapte haar.
‘Luister, kind,’ zei de directeur. ‘Het is een enerverende ochtend geweest. Je kunt hier nu niets meer doen. Ga maar naar huis. Morgen zien we wel weer verder.’
‘Dank u wel, meneer. Dank u wel.’

Maar Sonja ging niet naar huis.
Ze reed kriskras door de schildersbuurt. Van Eyck, Bruegel, Potter - ze hadden allemaal dezelfde troosteloze arbeiderswoninkjes uitgebeeld. En allemaal hadden ze de natgeregende gevels op schreiende portretten laten lijken: de ramen, waarin de waas van vitrage hing, als vertroebelde ogen; de deuren, die hier en daar met planken kruislings waren dichtgespijkerd, als met pleisters afgeplakte monden.
Ook de Van Aeckenstraat bood een naargeestig en verlaten beeld. Er waren geen spelende kinderen, geen mannen op de bank. Ongehinderd bereikte Sonja meneer D.'s voordeur en belde aan. Wees thuis, Hein, bad ze tot zichzelf. Wees thuis.
Meneer D. was thuis. Gekleed in zijn oude plunje deed hij open.
‘Sonja,’ zei hij niettemin op een toon alsof hij haar had verwacht.
Zonder een woord stortte ze zich in zijn armen en huilde met gierende uithalen. Hij was te verbouwereerd om een gepast woord te vinden, en bracht haar naar de huiskamer. Terwijl hij haar op de bank tot bedaren liet komen, bekeek hij weinig op zijn gemak het interieur, alsof hij het was die zich in een vreemd huis bevond. De lijst zonder prent, het foedraal op tafel, de zieltogende geranium, alles nam hij in ogenschouw met de blik van een gast die een pijnlijke stilte in een stroef gesprek probeert te overbruggen.
‘Heb je een tissue?’ vroeg Sonja na enkele minuten.

Dat had hij. Opgelucht tastte hij in een zak van zijn rokkostuum, dat aan de keukendeur hing, en overhandigde haar een pakje papieren zakdoekjes. Ze snoot omstandig haar neus en droogde haar gezicht.

‘Ik ben zo geschrokken,’ verontschuldigde ze zich. ‘Vanmorgen kwam ik op mijn werk en... mijn chef is dood.’

‘Dat weet ik,’ zei meneer D..

Ze richtte haar bloeddoorlopen ogen op hem. ‘Zo, weet u dat, meneer Pietersen?’

‘Pietersen? Wat wil je daarmee zeggen. Sonja?’

‘Waar was jij gistermiddag tussen vier en vijf uur?’

‘Op jouw kantoor natuurlijk.’

‘Onzin. Ik geloof je niet,’ zei Sonja met beslistheid, ofschoon iedereen vrijelijk in en uit kon lopen.

Meneer D. beschreef tot in details de voorwer-

pen die op haar bureau lagen. ‘Een gezellig kantoor heb je,’ besloot hij, en met een spijtige blik op de geranium voegde hij nog toe: ‘En zo'n mooie plant bij het raam.’

‘Dat is een kamerlinde,’ legde Sonja uit. Toen verborg ze haar gezicht in haar handen en schudde haar hoofd. ‘Ik ben zo in de war, na alles wat er de afgelopen week is gebeurd. Waarom heb je me gisteravond niets verteld?’

‘Over jouw chef, bedoel je?’

‘Ja.’

Berouwvol verstrengelde meneer D. zijn vingers. ‘Ik wilde de avond niet bederven. Het was juist zo gezellig.’

‘Je hebt het toch niet gedaan naar aanleiding van mijn telefoontje gistermorgen - omdat hij mij gezoend had? Of wel, Hein?’

‘Ik heb niks gedaan, ik ben geen huurmoordenaar.’

‘Je weet best wat ik bedoel,’ zei Sonja, als sprak Zewald zelf vanuit zijn graf.

‘Toen jij belde had ik zijn brief al ontvangen.’ Hij haalde een verkreukelde envelop uit zijn achterzak. ‘Hier, ik heb hem voor je bewaard.’ Een neutrale envelop zonder postzegel, gericht aan Hein D.. De afzender was adjunct-directeur Zewald, adres: het kantorencomplex, vierde verdieping.

‘Daar woont hij niet,’ zei Sonja.

‘Nee, maar daar moest ik naartoe.’

De brief was in hetzelfde handschrift geschreven als de brief die Sonja zaterdag had ontvangen. Dezelfde inhoud. Dezelfde onleesbare handtekening. Eerder een uitschieter van de pen dan een handtekening eigenlijk.

‘Zelfmoord,’ mompelde ze. ‘Daar hadden we het gisteravond nog over. En jij zei niets.’

‘Het spijt me, Sonja.’

‘Vertel me nu dan hoe het is gegaan. Vertel het me, ik wil het weten.’

‘Hoe het is gegaan,’ herhaalde meneer D. tot zichzelf. ‘Om tien over vier zat ik in een van die leren stoelen op zijn, Zewalds, kantoor. Zewald was laat. Pas om kwart over vier kwam hij binnen. Hij was erg onrustig, zag wit als een laken en jammerde alsmaar terwijl hij misschien wel twintig keer een brief overlas.’

‘Zijn ontslag,’ zei Sonja.

‘Kan zijn, daar heb ik niet op gelet. Hij stak een sigaar op maar drukte die na een paar trekken alweer uit. Toen bleef hij een poos naar de buizen aan het plafond staan kijken. Het viel me op dat hij, hoewel hij zijn besluit allang had genomen, geen afscheidsbriefje schreef - de meesten doen dat wel. Ineens greep hij zijn bureaustoel, klom erop en knoopte zijn stropdas aan een buis. Vervolgens, het ging allemaal in één beweging, trapte hij de stoel weg.’

‘Die stoel op wieltjes.’

‘Ja. Tegelijkertijd zag hij mij. Toen bedacht hij zich. Dat gebeurt vaker; wanneer ze mij zien en voelen hoe hun de adem wordt afgesneden, bedenken ze zich. Dan worden ze bang. Het zijn net hazen die uitgehongerd een spoor van sappige peentjes volgen en in een strik lopen: weg is dan de honger. Eerst probeerde Zewald de lus nog over zijn hoofd te trekken, maar hij kon zijn vingers niet onder de das krijgen. Toen wilde hij zich op trekken aan de kast, maar de kast kantelde van de wand, glipte onder zijn hand uit en viel terug - een buitelaar, je kent ze wel: die poppetjes die uit zichzelf rechtop gaan staan. Door het gewiebel gleed een rijtje van die kartonnen

mappen van de kast. Zewald ving er één op en klampte zich er met beide handen aan vast.'

'Dat moet een mal gezicht geweest zijn.'

'Nee, hoor. Integendeel, het was een mooie strijd.'

Een mooie strijd... Het publiek kon tevreden zijn over adjunct-directeur Zewald. Hij had zelfs als een domme August de strijd verluchtigd met een grappig element, door te proberen zich op te trekken aan een los voorwerp in plaats van de buis boven zijn hoofd vast te pakken; indien hij zich in zijn zeilboot had trachten voort te bewegen door in het zeil te blazen, had hij niet méér hilariteit kunnen veroorzaken.

'Ze hebben gelachen,' stelde Sonja onthutst vast.

'Wie?'

'Zij. Het publiek. De hele tribune heeft gebulderd van het lachen. Ze hebben gelachen om de dood van een mens, alsof het een komisch circusnummer was.'

'Dat zie je verkeerd, Sonja,' zei meneer D..

'Niemand heeft gelachen, de dood van een mens is een ernstige zaak.'

'Ach, wat!'

‘Nee, echt waar.’ Hij stond op en pakte het foedraal van tafel. ‘Zo ziet de strijd eruit,’ zei hij terwijl hij het openritste en een floret tevoorschijn haalde. Midden in de kamer nam hij een gevechtshouding aan, de floret zijwaarts van zich af, zijn vrije hand achter zijn rug.

Het was een imposante tegenstander die hij uitbeeldde, inderdaad niet iemand om wie men zou kunnen lachen.

‘Heb jij meneer Zewald neergestoken?’ vroeg Sonja.

‘Ik? Sonja, je denkt nog steeds in termen van huurmoordenaars. Zewald heeft zichzelf opgehangen. Natuurlijk heb ik hem niet neergestoken. En al helemaal niet met dit wapen.’ Om zijn woorden kracht bij te zetten, toonde hij haar de punt van de floret, waarop een beschermdopje was bevestigd.

‘Kan dat eraf?’ vroeg ze.

‘Ja, dat wel.’ Met moeite wrong hij het dopje los en ontblootte de naaldscherpe punt. ‘Maar waarom wil je dat weten? Geloof je me niet?’ Opnieuw verborg ze haar gezicht in haar handen. ‘Ik weet niet meer wat ik moet geloven, Hein. Waarom heb jij zo'n zwaard in huis?’ Hij ging naast haar zitten en legde een arm rond haar schouders. ‘Omdat ik lid ben van de schermvereniging. Op maandag- en vrijdagmiddag oefenen we in een gymzaal. Die floret heb ik voor mijn plezier, niet voor mijn werk.’

Zijn verklaring klonk te banaal om gelogen te zijn.

‘Meneer D., de gladiator,’ zei Sonja met de vertederde stembuiging van een echtgenote die op zolder haar man had betrapt met zijn hand in een doos vol jongensdromen: speelgoedtreintjes (Meneer D., de conducteur), of tinnen soldaatjes (Meneer D., de generaal). Hij glimlachte bedeesd.

‘We hebben allemaal wel een tik,’ stotterde hij. ‘Heimwee naar de dreumes die nog geloofde dat we groter zouden worden dan we nu zijn.’

Ze legde hem met een vinger over zijn lippen het zwijgen op en nestelde zich tegen hem aan.

‘Wat ben je toch lief,’ fluisterde ze.

‘Ik wou dat je dat woord niet steeds gebruikte, Sonja.’

‘Stil nou. Stil.’

Ze streelde hem over zijn borst, liet haar vingers over de knoopjes van zijn blouse lopen, woelde in de borstharen die uit zijn kraag krulden. Haast onmerkbaar week hij terug voor haar liefkozingen.

‘Sonja,’ zei hij schor.

Voordat hij verder kon spreken, drukte zij haar mond op de zijne; met haar tong voelde ze hoe zijn lippen nog mummelden, met haar hand hoe zijn hart sneller begon te kloppen. Zijn adem hortte in zijn neus. Ze legde haar been over zijn buik, als een halve houdgreep, en boog zijn terugdeinzende beweging om in een neergaande. Langzaam schoof hij over de zitting onder haar door.

‘Hou je van me, Hein? Wil je van me houden?’ ‘Ik hou van je, Sonja,’ zei hij, maar meteen glipte hij onder haar vandaan en kwam aan haar voeten op de vloer te zitten. Het enige wat hen nog heel even verbond was een ragfijn draadje speeksel, dat brak en tegelijkertijd geheel leek te verdwijnen. Hij klemde zijn hoofd tussen zijn vuisten en kreunde.

‘Wat is er, Hein?’ vroeg Sonja verbaasd. ‘Wil je niet?’ Toen hij niet antwoordde zei ze: ‘Ik dacht dat jij het ook wilde.’

‘Ik wil het ook,’ zei hij. ‘Heus. Vannacht heb ik er zelfs van gedroomd. Ik droomde dat je mijn slaapkamer binnenkwam. Omdat je de lamp niet aandeed, kon ik alleen je contouren zien. Misschien wasje naakt, ik weet het niet. Hallo Hein, zei je; dat heb ik duidelijk verstaan. Toen kroop je naast me onder de dekens. Maar toen ik je wilde omhelzen, greep ik door je heen. Alsof je lucht was. En jij greep door mij heen. We werden allebei heel bang, omdat we beseften dat we samen niet konden bestaan. Ik was echt zolang jij er niet was, en jij was echt zolang ik er niet was. Maar zodra we bij elkaar kwamen, konden we elkaar opeens niet meer bereiken. Hoe dichter we bij elkaar kwamen, hoe ijler we werden, niet eens onze contouren bleven over. Ik keek naar de dekens - we bevonden onder de dekens, dat wist ik absoluut zeker - maar ze lagen volmaakt plat, als op een keurig opgemaakt maar onbeslapen bed. Ik schrok drijfnat wakker. Weg was jij, en terug was ik; ik zag de punten van mijn voeten, de mollegangen waar mijn benen in lagen. Ik was er weer.’

Ademloos had Sonja naar zijn droevige monoloog geluisterd. Zijn woorden, de implicaties van zijn woorden, vervulden haar met angst.

'Maar je bent er nu toch ook?' zei ze; ze sprak gejaagd om niet door de waarheid achterhaald te worden. 'We zijn nu samen, en we zijn er allebei. Het was maar een droom.'

'Er is meer, Sonja,' antwoordde hij mat. 'Vannacht heb ik nagedacht. Eens zul jij oud zijn, en ziek. Eens zul jij pijn lijden. Eens moet jij doodgaan. Er zal een geliefde aan je bed zitten die je smeekt: ga niet, ga niet, blijf bij mij. Die geliefde zal ik zijn, en dan kun je niet gaan. Hoe vurig je ook wenst te sterven, ik zal je altijd laten leven, met al je pijn, omdat ik niet wil dat je gaat.' Meneer D. sloot zijn ogen. 'Je moet altijd blijven. Dat zou betekenen dat de dood voor jou niet bestaat.'

Hij zweeg en kneep zijn ogen stijver dicht. In de plooi tussen zijn neus en zijn wang rolde een traan. Met het puntje van haar mouw veegde Sonja zijn gezicht af. Ze wilde hem omhelzen, moederlijk troostend, hartstochtelijk minnend, maar ze durfde hem niet aan te raken dan met haar mouw. Haar arm beefde. Meneer D. zei: 'Lieve Sonja, jij en ik - het kan niet.'

Hij richtte zich op en ging weer in het midden van de kamer staan, zijn hoofd gebogen, zijn linkerhand over zijn ogen. In zijn rechterhand hield hij de floret, waarvan de punt onmachtig naar de vloer wees.

'Men beweert,' zei hij, 'dat liefde kracht geeft. Juist òmdat ik van je hou, zou ik het moeten kunnen opbrengen om jou met één genadige steek uit je lijden te verlossen. Uit liefde put je de moed om je verdriet te overwinnen, beweert men. Maar mijn liefde voor jou is sterker dan ikzelf, zij zal mijn hand verkrampen, juist wanneer ik hem moet openen om jou te laten gaan. Als je bij mij blijft, ben je veroordeeld tot een levenslange gevangenschap, waaruit de dood je niet kan bevrijden. Omdat ik je geen pijn kan doen, zal ik je eeuwig kwellen.'

'Hein,' smeekte Sonja, 'zeg niet van die akelige dingen.'

'Vergeef me. Ik...'

Plotseling draaide hij zich om en verdween in de keuken. Het rokkostuum aan de deur schrok toen hij passeerde, en hief even afwerend de mouwen.

Voor de tweede maal bevonden Sonja en meneer D. zich samen in hetzelfde huis maar in verschillende vertrekken. Tussen hen in lag loodzwaar de stilte, die de vloer deed doorbuigen onder haar gewicht. Sonja zag hoe het theetafeltje begon te hellen naar het diepste punt; de deur die naar de gang leidde, viel langzaam open; het foedraal op tafel begon te rollen maar werd na een omwenteling gestuit door een asbakje. Alles trok scheef onder de last van de stilte; alleen de lijst aan de muur leek nu juist recht te hangen. Nog even en de stilte zou een onoverbrugbare kloof slaan en alles met zich meesleuren.

'Hein!' gilde ze.

Maar ze was te laat.

Toen ze de keuken binnenstormde, trof ze meneer D. zittend op een krukje aan; zijn rechterhand rustte op het aanrecht, de rode punt van de floret boven de gootsteen. Zijn borst en zijn schoot dropen van het bloed.

'Sonja,' zei hij toonloos.

Ze rende van de keukendeur naar hem toe, een afstand van hooguit drie meter, maar als in een droom slaagde ze er slechts met de grootste moeite in om zichzelf te verplaatsen. Alsof ze tegen een stormwind worstelde, of zich onder water bevond.

‘Vergeef me,’ hoorde ze hem zeggen - ze zag zijn mond bewegen, zijn lippen de woorden vormen, maar zijn stem galmde en leek van alle kanten op haar af te komen.

Er was iets wat haar tegenhield, van hem wilde wegsleuren. Haar voeten gleden terug over de granito vloer; er moest een stuk kauwgom op de zitbank hebben gelegen, een of andere taaie substantie die aan haar rug was blijven kleven en zich nu als een elastische draad tussen haar en de bank spande, strakker bij elke stap die ze dichterbij kwam. Ze greep zich beet aan de keukentafel om niet teruggeslingerd te worden naar de woonkamer, reikte naar hem met een hand die gebaarde: pak me vast voordat deze katapult me voor altijd van jou wegschiet.

‘Hein!’

Meneer D. had haar gevecht tegen de draad met een enigszins verwonderde blik gadegeslagen, alsof hij niet kon bevatten wat er pre-

cies gaande was. Pas toen haar noodkreet tot hem doordrong, reikte hij haar de helpende hand. Op het moment dat hun vingertoppen elkaar raakten, knapte de draad en schoot Sonja plotseling naar voren. Ze viel in zijn armen, struikelend van de ene angst in de andere, en begon wanhopig te huilen, hem op zijn hoofd en zijn gezicht te zoenen, waar haar lippen hem ook maar voelden.

‘Kalm maar, Sonja, kalm maar,’ suste meneer D.. ‘Het is beter zo.’

‘Ga niet weg,’ smeekte ze. ‘Blijf bij mij, Hein. Blijf.’

Ze moest iets doen wat tot een andere gebeurtenis aanleiding zou geven en derhalve deze gebeurtenis ongedaan zou maken, alsof er een wet bestond volgens welke er maar één gebeurtenis tegelijk kon plaatsvinden. Maar ze had nergens nog greep op: het bloed van meneer D., dat ze in de kom van haar handen probeerde op te vangen, glipte door haar vingers.

‘Ik kan niet blijven,’ zei hij bedaard.

‘Je moet! Je moet! Laat me niet alleen!’

‘Sonja, alles is goed zo, er is nooit een fout gemaakt. Ik ben de afzender, het publiek roept mij terug. Kom, hou me nog even vast voordat ik ga.’

Radeloos sloeg ze haar armen om hem heen en wiegde hem. Ze voelde zich slap van machteloosheid, tot niets anders in staat dan het eindeloos herhalen van zijn naam.

‘Het publiek is op mij uitgekeken,’ zei meneer D.. ‘Het verveelt zich bij de strijd zoals ik die opvoer. Het wil een nieuwe kampioen in de arena zien, nieuwe wapens, nieuwe technieken. Nieuw, alles nieuw.’ Zijn stem werd bij elk woord zachter. ‘Wat een wonderlijk gevoel, Sonja, om degene te zijn die overwonnen wordt. Wat een bevrijding. Dat had ik niet verwacht.’

Hij ademde diep in en wankelde op het krukje.

‘Hoei,’ zuchtte hij, ‘ik geloof dat ik een beetje duizelig word.’

Steeds zwaarder begon hij tegen haar aan te leunen. Ze hielp hem om op de vloer te gaan liggen. Zijn ogen rolden heen en weer.

‘Ik kan je bijna niet meer zien,’ fluisterde hij. Ze nam zijn gezicht tussen haar handen.

‘Hein, lieve Hein.’

Toen was ook hij alleen nog maar bij machte om haar naam te herhalen - als een verstervende echo die ten slotte niet meer terugkeerde.

***

Zwijgende voorwerpen:

Floret.

Krukje.

Tafel.

Koelkast.

Rekwisieten op een toneel.

Theedoek.

Welke rol speelt die theedoek?

Spanning, nieuwsgierigheid - alles is nieuw. De koelkast slaat aan.

Sonja heft haar hoofd, de motor van de koelkast gonst in haar oren. Ze huilt. Heel lang blijft ze huilen, ook nadat de koelkast allang weer afgeslagen is.

Ze spoelt haar handen af onder de kraan en droogt haar tranen met de theedoek. Ze draait de keukendeur een kwartslag. Aan de deur hangt een rokkostuum, dat ze bekijkt, betast. Haar vingers glijden over de revers, strijken een kreukel in de pochet glad. Nu neemt ze het vlinderdasje van de kleerhanger en stopt het in haar tas, als een aandenken, een relikwie, een erfstuk. Even dreigt een herinnering haar opnieuw in snikken te doen uitbarsten. Met haar rechterhand grijpt ze naar haar hart. Nee, niet naar haar hart - ze grijpt naar een sieraad dat ze op de plaats van haar hart draagt, en knijpt er uit alle macht in. Houdt haar adem in. Wanneer ze ten slotte haar hand opent, heeft de parel een cirkelvormig putje in haar handpalm gedrukt, een brandmerk.

Dan wendt zich ze af van het rokkostuum en loopt, zonder nog om te kijken, door de gang naar de voordeur.

Buiten daalt uit een grijze hemel een miezerige motregen neer. Er is niemand op straat. Er is niemand die ziet dat mevrouw D. het huis verlaat.

Henk Hopman publiceerde eerder de verhalenbundel *Poppenspel en andere verhalen* en de roman *De Vogelverschrikker.*

[Nummer 214]

Joop van den Berg
‘Beesten, die men muilband en ketting heeft afgenomen’
Over koeliemishandeling in Nederlands Indië

In 1987 publiceert prof. dr. Breman - ontwikkelingssocioloog en gespecialiseerd in arbeidsverhoudingen in de Derde Wereld - een studie over de plantagesamenleving op Sumatra's Oostkust rond de eeuwwisseling onder de titel *Koelies, planters en koloniale samenleving.*

Het boek werd in ons land door de media enthousiast ontvangen, mede door het feit dat twee beruchte publikaties uit onze koloniale geschiedenis integraal in het boek werden afgedrukt. Die twee studies - lange tijd in Nederland ‘onvindbaar’ - gingen diep in op de mishandeling van werkvolk op de tabaksplantages van Deli, die rond 1900 aan de orde van de dag was.

De eerste publikatie is *De millioenen uit Deli* uit 1902, een brochure van de jurist J. van den Brand, waarin gewag werd gemaft van de ontoelaatbare praktijken van blanke planters jegens hun werkvolk, toen nog in hoofdzaak geronselde Chinese koelies.

Omdat de brochure - in feite een constante stroom van machtsmisbruik, wantoestanden en wreedheden - grote opschudding veroorzaakte, eiste de Nederlandse volksvertegenwoordiging een onderzoek.

Een jaar later werd de jurist Rhemrev vanuit Batavia naar Deli gestuurd met de opdracht de gewraakte zaken zo onpartijdig mogelijk te onderzoeken en te rapporteren.

Die twee geschriften, de ‘aanklachtbrochure’ van Van den Brand en het onderzoeksrapport van Rhemrev, vormen de kern van Bremans boek.

Dat beide publikaties destijds diep in de archieven werden weggestopt was alleszins verklaarbaar want de inhoud was één grote aanklacht tegen de Nederlandse planters.

Een citaat nu uit *De millioenen uit Deli* waaruit blijkt hoe wreed en sadistisch men in Deli tegen het werkvolk optrad:

> Het was tegen elven, toen ik na een langen rit in de heete zon over den stoffigen weg het huis van den assistent X. op de onderneming Y bereikte. De heer X. bleek nog niet thuis te zijn en zoo zette ik mij op de voorgalerij, om zijne komst af te wachten. Nauwelijks gezeten, hoorde ik eene jammerende vrouwestem, die van onder het huis scheen te komen.
> Ik stond op, om te gaan zien, wat er gaande was. Beneden gekomen, zag ik eene Javaansche vrouw, naar schatting vijftien, zestien jaar oud, vastgebonden onder het huis aan een paal, in den stand van Christus aan het kruis. Om dit mogelijk te maken was een dwarshout over de paal gespijkerd, waaraan hare armen waren gebonden. De zon scheen gedeeltelijk op haar geheel naakt lijf, doch dit kon mij niet de kreuningen en het gejammer van de vrouw - in Holland zou men ze nog een meisje hebben genoemd - verklaren. De huisjongen lichtte mij in. Zij had de voorkeur gegeven aan de belangelooze liefde van iemand van haar stam boven de rijksdaalderliefde van den heer X. en daarom had de toean haar

> zoo laten vastbinden. Om te beletten, dat zij bewusteloos zou worden onder de wreede straf, had hij haar vrouwelijk deel laten inwrijven met gestooten Spaansche peper (sambal-oelik). Dit was mij toch werkelijk te erg en ik ben verder gereden. Naar ik hoor heeft het meisje in dien toestand van zes uur 's ochtends tot zes uur 's avonds doorgebracht.

Dat het aangehaalde geval niet op zichzelf stond bewijzen de bijna 200 bladzijden in Bremans boek, die - zoals gezegd - de oorspronkelijke tekst bevatten van de ‘ooggetuigen’ Van den Brand en Rhemrev. De studie van Breman was in 1987 spoedig uitverkocht.

Eind 1992 verscheen een geheel herziene herdruk, terwijl ook vertalingen van het boek in het Engels en het Bahasa Indonesia hun voltooiing naderen. De schrijver schreef in zijn inleiding bij de eerste druk dat er in andere beschikbare bronnen zo weinig te lezen viel over de grootscheepse koeliemishandeling omdat er kennelijk sprake was geweest van ‘opzettelijke verdraaiing en vervalsing van het perspectief’, en hij concludeert: ‘Mij zijn geen eigentijdse documenten bekend die het leven en werken van de koelies van dichtbij hebben beschreven’.

Ik wees hem toen (in Indische Letteren, tweede jaargang, nr.2/juni 1987) in dit verband op de autobiografie van Apie Prins, *Ik ga m'n eigen baan* (De Bezige Bij, Amsterdam, 1958) waarin op aangrijpende wijze wordt ingegaan op het verblijf van Prins in Deli als tabaksassistent in 1908, dus ruim vier jaar na het geruchtmakende onderzoek van Rhemrev. *Ik ga m'n eigen baan* is een onthullend boek waarin Apie Prins op zijn beurt vertelt hoe cru en onmenselijk de heren van de tabak optraden tegen hun ondergeschikten. Lange tijd heeft het er naar uitgezien dat de autobiografie van Prins de enige aanvulling vanuit de bellettrie was op het wetenschappelijk werk van Breman.

Dit is op zichzelf niet zo vreemd, want men moet constateren dat onbekendheid met literair werk over de plantersamenleving in het vroegere Nederlands Indië in het algemeen, en op Sumatra's Oostkust in het bijzonder, vrij algemeen is. Zo wordt bijvoorbeeld in het boek (nota bene een doctoraal-scriptie) *Living in Deli - Its society as imaged in colonial fiction* van Lily E. Clerkx en Wim. F. Wertheim, boudweg geschreven: ‘Madelon Szekely-Lulofs (*Koelie* en *Rubber* (1932)) was the first author writing about Deli in Dutch.’ Dit nu is een volstrekte misvatting. De beide schrijvers gaan in de eerste plaats voorbij aan de roman *Corrie's Tjisai* van W.A. Terwogt (1893), maar er is nog een ‘tabaksroman’ over Deli geschreven over het tijdperk 1880-1900 met als plaats van handeling de tabaksondernemingen op Sumatra's Oostkust. Ik heb hierbij het oog op een omvangrijk boek, waarin op niet mis te verstane wijze wordt ingegaan op het vrijwel dagelijks voorkomende schrikbewind van de blanke planters. Zo wordt in deze roman in extenso verteld hoe een koelie in koelen bloede wordt doodgeslagen en hoe dit feit door een Nederlandse bestuursambtenaar wordt *getoetoept* (letterlijk: bedekt, dus doodgezwegen). Wij zijn ook getuige van het ophangen van twee Chinese koelies, die een blanke assistent hebben gedood, en het weigeren van geneeskundige hulp aan een doodzieke man omdat hij ‘toch binnenkort zou komen te overlijden’; maar ook biedt de roman een ontluisterende kijk op de wijze waarop de planters hun *njais* (inlandse huishoudsters) behandelen - als jong vuil als ze jong zijn en als oud vuil, als zij hun ‘werk’ hebben gedaan. Dat alles en nog veel meer wordt beschreven in de roman *Hans Tongka's carrière* van de schrijfster Dé-lilah, in twee delen (respectievelijk 257 en 335 bladzijden), uitgekomen in 1898 bij de uitgeverij H. Honig in Utrecht.

Ik vermeld het jaartal met enige nadruk omdat het wil zeggen dat Nederland in 1898 via deze roman kennis had kunnen nemen van de alom verbreide koeliemishandeling in Deli, en dat is welgeteld vier jaar vóór de publicatie van Van den Brands *De millioenen uit Deli.*

Daarbij moet ik wel aantekenen dat de Indische romans van schrijfster Dé-lilah (pseudoniem van L. van Renesse) - destijds echtgenote van een Delische tabaksplanter - in ons land nagenoeg onbekend zijn.

Haar naam wordt in geen enkel standaardwerk over de Indisch-Nederlandse letterkunde genoemd en het moet een gezegende toevalstreffer zijn geweest dat ik het bewuste boek vorig jaar aan trof bij een antiquariaat in de Randstad.

De vondst

Het is mogelijk interessant om even stil te staan bij de vondst van het - achteraf bezien - zo bijzondere boek.

Hoe ben ik, hoewel zeer geïnteresseerd in de Indisch-Nederlandse letterkunde, overgegaan tot de koop van dit nogal prijzige boek van een totaal onbekende schrijfster, een boek dat op het eerste gezicht zo weinig aanknopingspunten bood en zo vreselijk ‘geda-

teerd' leek? Wat waren de overwegingen en wat gaf uiteindelijk de doorslag het tóch te kopen? Het boek *Hans Tongka 's carrière*, met als steuntitel *Tabaksroman*, zoals het destijds bij de antiquaar op de planken stond, viel hooguit op omdat het heel solide - kennelijk door een eersteklas boekbinder - opnieuw was ingebonden in duur donkerbruin linnen. Bijzonder was ook dat een stukje van de oude leren band met de titel in goudopdruk op de linnen rug was geplakt.

Zoiets zou kunnen betekenen dat de bezitter ervan zeer gehecht was aan het oude - misschien wel geheel stukgelezen - exemplaar en het daarom zó liet inbinden dat het toch nog een stukje van de oorspronkelijke band zou dragen.

Het boek doorbladerend kon ik moeilijk hoogte van de inhoud krijgen. Het ging ongetwijfeld over de tabakscultuur in Deli, maar naast veel authentiek aandoende taferelen bevatte het ook veel neuzelende teksten in de trant van: 'Nina, geheel bedwelmd, jonkvrouwelijk schuchter geworden door dien éénen blik van haar geliefde, durfde hem niet aanzien, maar staarde, van aandoening bevende, op den grond.'

Was het nu iets bijzonders, of één van die vele 'Indische damesromans' die vooral door de romancier en journalist P.A. Daum werden verworpen vanwege het 'afgezaagde thema van treurspel, dolk en geween' of het 'conventioneel romantische van voor veertig jaren in slaapbroek en kabaja?' (kabaja = vrouwenjakje met lange mouwen, van voren geheel open.)

Het karakter van 'slaapbroek en kabaja' leek overtuigend aanwezig in het boek en hoeveel jaren er in 1993 nog bij de veertig van Daum kwamen was moeilijk te bepalen, want de uitgave van H. Honig in Utrecht bevatte geen jaartal.

De schrijfster Dé-lilah op ongeveer vijftigjarige leeftijd

Wat er wèl in stond was de naam van een van de vroegere bezitters: *G.E. Haarsma, 408, Avenue Louis, Bruxelles.* Die naam deed wel een bellede bij mij rinkelen, maar ik wist totaal niet in welke richting ik het geluid zoeken moest. Ik vroeg de antiquaar

het boek twee dagen voor mij vast te houden en spoedde mij naar huis om wat meer te weten te komen

over de schrijfster Dé-lilah, het jaar van uitgave en misschien wel iets bijzonder over de ex-bezitter van het boek, die meneer Haarsma.

Het begon - vreemd genoeg - met het laatste, want in het boek van professor Breman, *Koelies, planters en koloniale samenleving* dat ik hiervoor al noemde, trof ik bij de ‘aanbevolen literatuur’ aan: G.E. Haarsma, *De tabakscultuur in Deli*, uitgekomen in 1889 bij de uitgeverij De Bussy in Amsterdam. Op de titelpagina van het bewuste boek lees ik dan dat Haarsma zich aandient als ‘gewezen Inspecteur van de Deli-Maatschappij’, zeg maar, als algemeen directeur.

Dan zou het heel goed kunnen zijn - zo redeneerde ik - dat de roman van die zekere Dé-lilah misschien wel de geschiedenis zou behelzen van de eerste jaren van de Deli-Maatschappij, de tijd dat die G.E. Haarsma er opklom van jongste assistent tot de hoogste baas van dit miljoenenbedrijf.

Doordenkend in deze lijn zou het ook heel goed mogelijk geweest kunnen zijn dat die Haarsma - rijk geworden in Deli - later in Brussel is gaan wonen (ook toen al, vergeleken met Den Haag, een belastingparadijs) en dat hij daar dit *livre de chevet* heeft laten inbinden, omdat het min of meer zijn ‘eigen’ geschiedenis was, of misschien omdat hij in deze sleutelroman werd genoemd.

Van de schrijfster Dé-lilah kom ik nauwelijks iets te weten, maar in het naslagwerk van Dorothée Buur *Persoonlijke documenten-Nederlands-Indië/Indonesië* (1973) staat gelukkig dat zij nog vier andere ‘Indische’ romans moet hebben gepubliceerd, en dat *Hans Tongka's carrière* in 1898 is verschenen. Maar de rest is dan ook echt *silence*, want in geen enkel handboek over de koloniale letterkunde tref ik de naam Dé-lilah aan. Niemand lijkt haar romans ooit gelezen te hebben of noemt haar naam, desnoods in negatieve zin.

Zij moet toch bestaan hebben, denk ik dan maar, de vijf door Buur genoemde romans zijn immers het ‘levende’ bewijs!

Dit feit maakt de vondst eigenlijk alleen maar opmerkelijker, want: òf Dé-lilah schreef een aantal Indische romans, terecht vergeten om de onbenullige inhoud, òf aan haar werk werd destijds geen aandacht besteed om andere redenen, welke die dan ook geweest mogen zijn. Noch het een, noch het ander bleek later in zijn algemeenheid juist te zijn geweest, maar een aardige hypothese leek het wel... en op zijn minst een aansporing om verder te gaan met mijn zoektocht naar de achtergronden van dit intrigerende boek *Hans Tongka's carrière.*

Vrijmoedig

Toen ik binnen 48 uur het boek nogmaals zorgvuldig doorbladerde las ik op pagina 26 hoe een oude planter aan vier nieuwelingen - net aangekomen uit Nederland - zijn Chinese huishoudster, of beter gezegd zijn *njai* voorstelt. Hij doet dat vergezeld van het volgende commentaar:

> Ik zal je maar dadelijk met de toestanden op de hoogte helpen, dat zal wel het beste wezen. Deze chineese vrouw is mijn huishoudster, dat wil zeggen, dat ik met haar in concubinaat leef, en er niet mee getrouwd ben. Zij zorgt uitstekend voor mijne huishouding, mijn eten, kleeren, enzoovoorts, in

> één woord zij is een noodzakelijk kwaad, en wij hebben in de wildernis zoo iemand hoog noodig. De preutsche buitenwereld mag wel haar neus voor zoo iets optrekken, de dames mogen het slecht noemen, de vromen mogen 't afkeuren, maar die menschen hebben gemakkelijk praten, zij hebben nooit zoo behoeven te leven als wij.
> Trouwen kunnen wij niet. In de eerste plaats heeft men nog niet voldoende om een wettige vrouw te onderhouden, en in de tweede plaats is het lastig, om eene dame in de wildernis te brengen. En zoo'n chineesche of javaansche huishoudster is zeer gemakkelijk; als men er genoeg van heeft, kan men er dadelijk van af. Je zult dus verstandig doen, door mijn voorbeeld te volgen, Tongka!

Het is een omschrijving van het 'fenomeen', die men - zeker voor die tijd - bijzonder vrijmoedig kan noemen en voor Dé-lilah zelfs moedig want in het overwegend christelijke

Nederland van rond 1900 was zulke taal, en zeker door een vrouw geschreven, bepaald provocerend te noemen, temeer waar het hier een uitspraak van een volbloed Nederlander betrof, die in de koloniën een voorbeeldfunctie diende te vervullen.

Na het lezen van deze passage gaf ik mij gewonnen, kocht het boek, en begon een opwindend avontuur, namelijk het lezen van deze 'tabaksroman' spelend rond de eeuwwisseling en in feite het verhaal van hoe enkele dozijnen Nederlandse planters, door middel van enkele duizenden Chinese en Javaanse koelies in korte tijd vele miljoenen uit Deli wisten te halen.

Hans Tongka's carrière

Een illustere voorman uit de gloriedagen van de Delitabak, J.T. Cremer (1847-1923), schreef eens in het populaire geïllustreerde tijdschrift 'Eigen Haard' (Jaargang 1890): 'Ja, gij Delische velden, gij hebt menig jongeman, die thuis middelmatig onder de middelmatigen zoude zijn geweest, gevormd tot mannen van de daad, geschikt om te leiden, te scheppen en verantwoordelijkheid te dragen.'

Deze wat gezwollen regels zouden zo als motto hebben kunnen dienen voor de roman van Dé-lilah, *Hans Tongka's carrière.*

De hoofdpersoon uit het boek is immers zo'n jongen uit een zwak sociaal milieu - hij is het kind van een aan drank verslaafde schoenlapper uit het Duitse Nassau - die het brengt tot administrateur in Nederlands Oost-Indië.

Het voormalige armeluiskind wordt puissant rijk en is, door zijn huwelijk met een vrouw van adel - in zijn eigen ogen en die van de wereld - eindelijk maatschappelijk geheel geslaagd. De 550 pagina's van de roman in twee delen zijn een nauwgezet verslag van deze klim op de maatschappelijke ladder, bijna letterlijk over de ruggen van de koelies.

De lezer is getuige van de metamorfose van de contactgestoorde, slaafse, en volstrekt ongeletterde schoenlapperszoon tot de trotse bezitter van een kapitale villa bij Arnhem, waar hij de rest van zijn leven onbekommerd kan leven van zijn in de tropen in twintig jaar verdiende geld. Rond de Duitser zijn nog vier figuren neergezet: collega's die, komend uit de meest uiteenlopende milieus, Nederland zijn ontvlucht om hun geluk in Deli te beproeven.

Daar tegenover staan hun superieuren, de mannen die het al gemaakt hebben, en die er van uitgaan dat de *singkehs*, of groentjes, op de meest hardvochtige manier dienen te worden gedrild willen er ooit goede tabaksplanters uit groeien.

En *last, but definitely not least* worden hun partners geschetst, in de meeste gevallen hun Chinese, Japanse of Javaanse vrouwen, die zij hun 'huishoudster' noemen, of de blanke, veelal Weense dames - leden van een zogenaamde Dameskapel - die met een tingeltangelorkestje op het grote geld af komend, de feesten van rijke planters opluisterden, in de meest ruime betekenis van het woord.

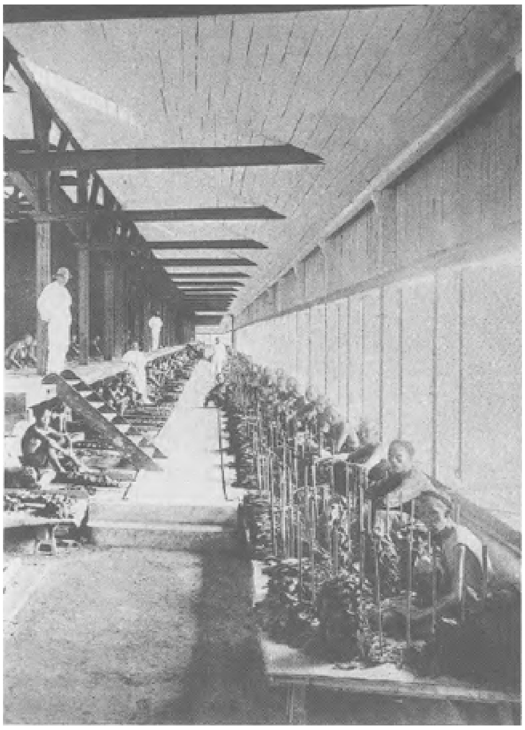
Het ligt voor de hand dat bij zo'n bont gezelschap op één der uithoeken dezer aarde, zonder noemenswaardige sociale of justitiële controle, gruwelijke zaken de revue kunnen passeren. En dat gebeurde ook!

Het mishandelen van koelies, het genadeloos schofferen van ondergeschikten en een schromelijk misbruik van vrouwen vormen naast de intriges een belangrijk bestanddeel van de roman. Ik kom hier later nog op terug.

Belangrijk is het allereerst te wijzen op de naturalistische signatuur van de schrijfster. Geheel in de traditie van deze literaire stroming wordt het gedrag van de Deliplanters verklaard uit de overtuiging dat het karakter van de mens onontkoombaar wordt bepaald door de factoren erfelijkheid en milieu. Dat de mens over een vrije (corrigerende) wil zou beschikken wordt ook door Dé-lilah als een illusie beschouwd. Er is bij haar dan ook veelvuldig sprake van enerzijds 'boerse types met varkensoogjes' en anderzijds van 'nobele gelaten' en 'wilskrachtige kinnen' (vooral bij de 'adelszonen en dochters')... typeringen die veel romans uit de laatste helft van de vorige eeuw zo onleesbaar maken.

Maar die naturalistische traditie heeft voor de lezer van nu het grote voordeel dat men probeert om door een zo objectief mogelijke beschrijving van 'alle' details de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen. Aan die in-

stelling van Dé-lilah danken ook wij een reeks gedetailleerde beschrijvingen van bijvoorbeeld het interieur van zo'n *nouveau riche*-planter, het bijbehorende kantoor, inclusief een opgave van wat er aan de muur hing, de inrichting van een koelieloods, maar ook een minutieuze beschrijving van de slaapkamer van de Chinese *njai*, of het overvolle boudoir van de Weense echtgenote van de tabaksplanter, allemaal gegevens die voor ons vooral van sociaal-historisch belang zijn, omdat zij in latere tijden zelden meer zo gedetailleerd werden beschreven.



Tabaksplanter met Chinese koelies in de fermenteerschuur (foto: CJ. Kleingrothe, Medan)

Deze nietsontziende waarheidsliefde van de naturalistische auteur levert ook bij Dé-lilah - ook waar het zaken betrof die in de Victoriaanse periode als *not done* werden beschouwd - openhartige observaties op over de verhouding manvrouw, zoals al bleek uit de geciteerde opvatting van de Nederlandse planter over het hebben van een inlandse huishoudster.

De behandeling van de koelies - slaven was een beter woord geweest - wordt met hetzelfde realisme beschreven, al mist de roman het aanklachtkarakter van bijvoorbeeld de bekende opiumroman *Baboe Dalima* (1886) van de schrijver M.T.H. Perelaer, die in Nederland zó veel aandacht kreeg dat het boek binnen drie jaar werd herdrukt.

Mogelijk moet de oorzaak hiervoor worden gezocht in het feit dat in de roman van Perelaer het vooral de Chinese handelaars zijn die beestachtig gedrag jegens anderen vertonen, terwijl in het boek van Dé-lilah vooral de volbloed Nederlanders de ware boosdoeners zijn...

Dé-lilah geeft tussen de ‘bedrijven’ van haar hoofdfiguren door enkele staaltjes van het leefklimaat op de tabaksplantages. Wat citaten nu uit haar werk. Allereerst een fragment van het afranselen van een Chinese koelie, die een vluchtpoging heeft

ondernomen. De planter Vonck en zijn chinese *njai* Kim ontvangen de hoofdtandil (de hoofdopzichter) met de arrestant:

> ‘Waar kom je vandaan?’ vraagde ook de hoofdtandil in 't chineesch.
> ‘Tòlòng là, tòlòng là,’ was alles wat men van hem hoorde. ‘De duivel zal je halen met je tòlòng,’ brulde Vonck en hij gaf den deserteur een slag met zijn stok over den rug, dat er een bloedige striem zichtbaar werd.
> ‘Ajo Brandt, poekoel lagi!’ schreeuwde Kim, die met genot naar dit beulswerk stond te kijken. ‘Binatong poekoel mati sadja,’ (sla maar tot hij dood is).

> Dit was een machtwoord voor Vonck, en een tweede striem volgde. Een bloeddorstige uitdrukking vertoonde zich op 't anders goedig gelaat, een uitdrukking van een tijger, die bloed ruikt.
> Dezelfde uitdrukking was bij Hans Tongka zichtbaar. In 't eerst was hij verschrikt achteruit gesprongen, en bij den eerste slag, die 't arme slachtoffer in elkaar had doen krimpen, teruggedeinsd, doch langzamerhand was dat gevoel van vrees bedaard, en naarmate Vonck zich opwondt, en hoe langer hoe driftiger werd, op den armen weggeloopen chinees, werd Hans medelijdend gevoel verstikt, om plaats te maken voor een soort genoegen in deze wreedaardige uitoefening van eigen recht. Onophoudelijk werd den deserteur gevraagd van welke estate hij kwam; in 't maleisch door Vonck en Van Lijnden, en in 't chinees door den hoofd- en den kleinen Tandil. Doch de man weigerde te bekennen en antwoordde op alle vragen slechts met een jammerend ‘tòlòng, tòlòng.’ [= help, help]
> Vonck werd hoe langer hoe driftiger, 't regende slagen op den rug van den chinees, zoodat het vel openscheurde en het bloed hem tappelings langs zijn blauwe baadje, dat reeds aan flarden was, gudste. De rottanstok was doormidden gebroken, en niet meer voor 't slaan bruikbaar, waarop Hans Vonck met een booseiardig genoegen den zijne aanbood.
> Eindelijk zakte de arme chinees half bewusteloos in elkander en stamelde hij dat hij van Soengei-Kroton was weggeloopen.

Interessant is het om hierbij te vermelden dat de ambtenaar van het Binnenlandse Bestuur, die van de vermissing van de koelie en de ranselpartij op de hoogte wordt gebracht, de zaak ‘seponeert’, want Dé-lilah besluit het hoofdstuk aldus:

> Langzamerhand kwam de gewonde chinees bij. Luid kermende en jammerende sloeg hij de oogen op. Hij bemerkte toen, dat hij aan een paal was vastgebonden, en dat hij aan handen en voeten geboeid was. Zoo bleef hij twee dagen gebonden zitten, en eerst den derden dag werd aan Harmsèng order gegeven, om hem naar den contrôleur te brengen die hem drie maanden ‘krakal’ [= dwangarbeid] gaf. Een maand later toen deze ambtenaar vendutie hield, kocht Vonck uit dankbaarheid een liniaal voor vijfhonderd gulden.

Het afranselen van koelies is in *Hans Tongka 's carrière* letterlijk aan de orde van de dag. Het tweede deel van het boek begint vrijwel meteen met een breed uitgemeten relaas over het ophangen van twee Chinese koelies, die een blanke hebben vermoord.

De planter in kwestie had er een gewoonte van gemaakt met zijn paard de jonge aanplant van tabak kapot te rijden waarvoor de twee koelies verantwoordelijk waren... èn waarvan ze financieel afhankelijk waren.

Het beschrijven van een terechtstelling is in de Indisch-Nederlandse letterkunde geen nieuw fenomeen. P.A. Daum en Justus van Maurik hebben het ophangen van een verdachte overtuigend verwoord, maar bij Dé-lilah krijgt het gebeuren een bijna ritueel en feestelijk karakter door de aanwezigheid van de hele blanke gemeenschap,

de ‘begeleiding’ van het gebeuren door een militaire kapel en het uitbundige slotfeest dat in een orgie eindigt. De terechtstelling nu in de woorden van de schrijfster:

> ‘Mandoor! doe je plicht,’ brulde de controleur knarsetandende van woede, waarop twee krachtige inlanders die voor beul moesten fungeeren, te voorschijn kwamen en de moordenaars de kap over 't hoofd en nogmaals de proppen in den mond deden.
> Daarop werden zij de ladders opgeleid, die zij gewillig maar heel langzaam opgingen. Toen de touwen hen op den hals gelegd werden keerden verscheidene Europeanen zich om, die dit schouwspel niet zien konden.
> (...)
> De stroppen werden hen nu om den hals gelegd, toegeknoopt, - een duw, en de moordenaars bengelden aan de galg. Er ging even een kreet op, een kreet van

afschuw en walging, toen de kappen naar beneden vielen, en men de verwrongen trekken der beide ellendelingen zag.
Doch hoe groot was ieders ontsteltenis, toen men een flauw gekraak hoorde, en de lichamen, die nog aan 't stuiptrekken waren, naar beneden zag vallen. Er ging een kreet van schrik en ontsteltenis op. Er was geen kwestie van, dat de Chineezen reeds dood waren. Niet eens bewusteloos waren zij, en de mandoer, die ze gehangen had, kwam heel lakoniek te voorschijn, en maakte de gebroken touwen weer los. Na een zucht en een geeuw stonden de kerels op, tot groote woede van den contrôleur, en ergenis van al de omstanders. Men keek de touwen na en nu bleek het, dat men die tot de helft met een zeer scherp mesje had doorgesneden, hetgeen niemand anders gedaan kon hebben dan hunne vroegere kameraden uit de kongsie. Het was een geluk, dat er andere touwen bij de hand waren, nu werden de moordenaars half en half den dood ontkomen, opnieuw en thans half bewusteloos, de ladders opgesleurd, doch zonder kap, en ook zonder proppen; het schelden en schreeuwen hadden zij wel verleerd.
Deze keer gelukte het beter. Een flinke stoot en weer bengelden beiden aan de galg. Doch thans braken de touwen niet. Hun doodsstrijd was vreeselijk om aan te zien, en de meesten keerden zich om, daar zij onpasselijk werden bij dit gezicht.
Alleen Vonck als oud-militair bleef pal staan, en keek naar de stuiptrekkingen der gehangenen, en Brill verheugde er zich zelfs in. Er was geen spier die zich op zijn stalen gezicht vertrok. Eindelijk hielden de trekkingen op en werd de dood geconstateerd, toen werden de touwen doorgesneden, en vielen de lijken met een plof op den grond. Hun gelaat was donkerblauw gekleurd, de oogen puilden uit, de monden waren akelig vertrokken, de tongen hingen er uit. Daarop werden zij in hunne roode dekens gerold, zooals zij dit zelve verlangd hadden en in de kist gelegd. Deze werden op een ‘karèta lumboe’ (ossenkar) gezet, die de kisten naar het bosch brengen zou, waar zij begraven moesten worden. Daarop een dof tromgeroffel, de commandant commandeerde ‘voorwaarts marsch’ en de militairen zetten zich in beweging, om huiswaarts te keeren. Ook de andere heeren lieten hun wagens en buggy's komen, en weldra was er van het droevig schouwspel niets anders overgebleven als de galg en twee strengen touw, waaraan de moordenaars gehangen hadden, en die door den wind die uit de

Illustratie van Hugo van Pedersen uit zijn boek 'Door den Oost-Indischen Archipel' (1902)

> bergen kwam, zachtjes heen en weder werden bewogen. Weldra zou er niets meer over zijn, dat aan 't drama kon doen herinneren! De indrukken thans nog zoo versch, zouden weldra verdrongen worden door andere!
> Wat heden gebeurd was, zou wellicht morgen reeds vergeten zijn. De tijd heelt gelukkig de vlijmendste wonden en de toekomst brengt hoop en verlichting. Het heden had de grootste voldoening gegeven: 'Eddie was gewroken.'

De terechtstelling van de twee Chinezen heb ik met opzet zeer uitvoerig geciteerd, vooral om te laten zien dat het doodvonnis niet zo zeer werd beschouwd als een vonnis van justitie, maar als een 'genoegdoening'. De slotzin immers luidt: 'Eddie was gewroken'.

Sadisme

Naast de beschrijving van de feitelijke gevallen van koeliemishandeling en vrouwenmisbruik in de roman gunt de schrijfster ons een enkele maal een kijkje in de denkwereld achter het sadistische gedrag. Zo wordt met betrekking tot de terechtstelling bijvoorbeeld opgemerkt:

> 'Ach Nina, wat is er aan zoo'n Chinees verloren, al werd hij onschuldig opgeofferd; er zijn Chineezen genoeg op de wereld, te veel zelfs.'
> Het was Brill, die deze woorden geuit had, en achter Dellema staande, het gesprek mede had aangehoord. 'Een Chinees is geen mensch, gelooft u dat maar gerust.' Allen zwegen, want niemand was op het oogenblik in een stemming om deze theorie tegen te spreken, daarvoor was men te veel onder den indruk, terwijl de meesten zich bovendien zeer goed met dit gezegde konden vereenigen.'

Dat zulke opvattingen binnen korte tijd gemeengoed werden onder de jonge assistenten, is vooral te wijten aan de beestachtige wijze van 'ontgroening' (in feite een vorm van hersenspoeling) die bij de chefs in Deli meer regel waren dan uitzondering. De visie van een wat oudere tabaksplanter op de aanstelling van nieuwe assistenten is in dit verband bijzonder illustratief:

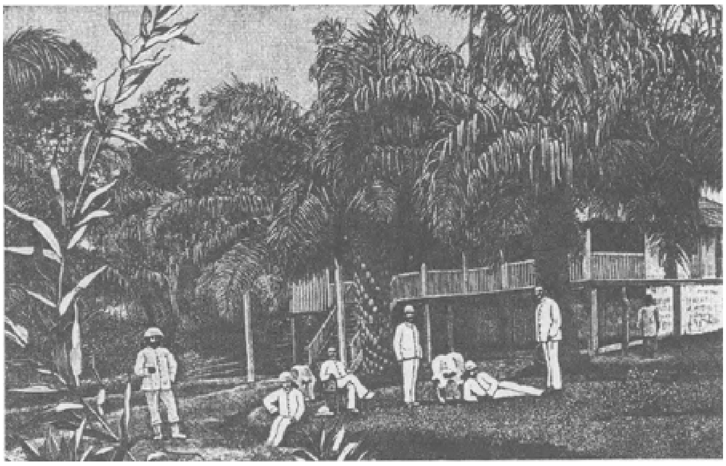
> Getrouwde assistenten hebben te veel air, mijn waarde Boieldieu, die worden te zelfstandig, en dat moeten wij niet hebben. Een assistent mag geen zelfstandigheid of onafhankelijkheid gevoelen, het allerbeste zijn de Singkéhs, direct uit Europa geïmporteerd, jongens van twintig jaren, die kan men als kadetten drillen, en als schooljongens behandelen, zij krijgen de tabakscultuur nog bijna met de moedermelk in. Als ik in Europa kom zal ik de Directie voorstellen, om niets anders dan 'Singkéhs' te importeren. Getrouwde assistenten, of mannen, die al in andere plaatsen van de koloniën gewerkt hebben, deugen niet op onze tabaksondernemingen.

Waartoe die barbaarse methoden kunnen leiden wordt duidelijk in een fragment over het gedrag van de hoofdfiguur. Hans Tongka, jegens zijn koelies en vrouwelijke ondergeschikten:

> Ook onder de inlanders was Hans niet bemind. Men vreesde en schuwde hem, en de meesten haatten hem zooals slechts een inlander haten kan. Hij behandelde hen wreed en ruw, en al de boosaardigheid die er in zijn karakter zat, kwam tot zijn recht, wanneer er koelies gestraft en geslagen moesten worden. Het slaan alleen zelfs scheen Tongka niet voldoende, zij moesten er ook bij gemarteld worden. Aan de handen, met een touw vastgebonden, werden zij aan een boom omhoog geheschen, zoodat de arme koelie zich niet verroeren kon, en kreeg hij op deze wijze de rottanslagen, die hem waren toegedacht. Ook de vrouwen werden niet gespaard. Wanneer zij lui waren, en niet wilden werken, zich ziek meldende, werden zij dikwijls eigenhandig door Hans uit de 'póndók' [javanenloods] gesleurd en kregen zij rottanslagen op hun bloote lijf. Eens had hij de vingers eener inlandsche vrouw tusschen de copieerpers gelegd, en die zóó aangeschroefd, dat ze geheel verpletterd waren,

> en de vrouw bewusteloos neerviel van pijn. (...)
> Kwamen er contractvrouwen aan van Java, dan werden ze eerst voor den 'toewan besaar' gebracht om gekeurd te worden, en wee wanneer zij nog jong waren! Zelfs kinderen van zekeren leeftijd werden niet gespaard. Het kwam er niet op aan of de vrouwen mannen hadden; wat vraagde een 'Hans Tongka' daarnaar?

Eenmaal in de veertien dagen konden de jonge assistenten het schrikbewind ontvluchten door in de soos van de hoofdstad *hari besar* (de tweewekelijkse vrije dag) te vieren. Dat feest mondde in de regel uit in totale dronkenschap en een gezamenlijk bezoek aan de Japanse bordelen in de stad. Dé-lilah zegt erover: 'Voor één dag vrij, waren zij in hunne vrijheid gelijk beesten, die men muilband en ketting heeft afgenomen'. Al met al een ontluisterend beeld van de blanke plantersgemeenschap in onze voormalige koloniën.



Illustratie uit 'Geïllustreerde Encyclopaedie voor iedereen', Zutphen ca. 1910

Vergeten schrijfster

Het is voor mij nog steeds niet goed verklaarbaar waarom de roman waarin met grote openhartigheid een reeks misstanden wordt beschreven, in Nederland niets heeft uitgehaald en dat de schrijfster een geheel vergeten figuur is geworden. Want hoe men het ook wendt of keert, in de roman wordt zeer uitvoerig melding gemaakt van koeliemishandeling, onwettige vrijheidsberoving, verkrachting en doodslag op Sumatra's Oostkust, allemaal trefwoorden die vier jaar later beschreven in de brochure *De millioenen uit Deli* grote opschudding veroorzaakten en een reeks kritische vragen opleverde in de Tweede Kamer in Den Haag.

Het is wellicht zinnig om even stil te staan bij de literaire kwaliteiten van de roman. Die zijn - laten wij daar toch vooral duidelijk in zijn - gering. De stijl lijdt onder een gebrek aan natuurlijkheid. Het boek staat stijf van de 'emotie', die, zoals we al hebben gezien, in een

nogal opgeschroefd Nederlands wordt verwoord. Ook in psychologische zin is er van alles aan te merken. De hoofdfiguren - in het ene hoofdstuk vlak en levenloos weergegeven - komen in het daarop volgende hoofdstuk over als toonbeelden van karakter en doortastendheid. Dit gaat ook op voor de bijfiguren die op bepaalde momenten en zonder enige aanleiding de ‘hoofdrol’ gaan spelen, om later weer in de mist te verdwijnen. Nee, als *romancière* is Dé-lilah bepaald onder de maat gebleven. Het zijn vooral de feitelijke beschrijvingen van de *Umwelt* van de hoofdfiguren, die het boek zo boeiend maken, en die het kolonialisme tonen in zijn ware gedaante.

Waarom werd Dé-lilah om deze reden dan niet ‘the little lady who made the big war’, in de woorden die Abraham Lincoln bezigde voor Harriet Beecher Stowe, de schrijfster van *Uncle Tom's Cabin?*

Het zal nog het nodige onderzoek vergen alvorens op deze vraag een sluitend antwoord te kunnen geven.

De schrijfster Dé-lilah

Wie was Dé-lilah, wat waren haar maatschappelijke achtergronden? Was zij een ‘Indisch’ meisje? Hoe was zij in Deli terechtgekomen?

Allemaal relevante vragen als men maar liefst vijf (en misschien nog meer) romans over Indië heeft gepubliceerd.

Haar naam schittert door afwezigheid in de *Oost-Indische Spiegel* van Rob Nieuwenhuys en in Gerard Broms ‘handboek’ *Java in onze kunst.*

Ook tijdgenoten van haar hebben haar werk - voor zover ik kan nagaan - niet gesignaleerd. Noch Daum noch Busken Huet noemen haar naam in hun filippica's tegen het peil van de Indische bellettrie en dan vooral tegen de ‘damesschrijfsters’ die, zoals Daum opmerkt, ‘de Roman tot haar schoothondje en de Novelle tot haar lievelingspoes hebben gemaakt’.

Dat Dé-lilah (terecht of onterecht) vergeten is, mag ook blijken uit het feit dat een aantal antiquaren, gespecialiseerd in Indië/Indonesië, haar werk niet kent. Het gerenommeerde antiquariaat Gé Nabrink in Amsterdam trof de naam Dé-lilah niet één keer aan in het kaartsystem waarin een halve eeuw boekverkopen werd geboekstaafd.

Haar naam onbekend (bij specialisten), haar werk onvindbaar (in het antiquariaat). Heeft Dé-lilah eigenlijk wel ooit bestaan, of is haar werk één grote mystificatie, vraag je je dan af. Maar bestaan heeft zij zeker; in de biografie gericht op Indië/Indonesië, *Persoonlijke documenten* van Dorothée Buur, worden immers vijf hoeken van haar vermeld. Compleet is de opsomming evenwel niet, de roman *B.B. Kongsie*, waarschijnlijk uit 1901, wordt niet genoemd, en de roman *Madame Caprice* is geen ‘Indische’ roman, maar speelt geheel in Japan.

Als vindplaatsen voor de overige boeken van de schrijfster noemt Buur een aantal universiteitsbibliotheken. Daarbuiten trof ik haar naam nog een keer aan, en wel in het artikel van Jacqueline Bel over de receptie van de Indische roman in Nederland, gepubliceerd in de bundel *Indisch-Nederlandse literatuur* (1988) onder redactie van Reggie Baay en Peter van Zonneveld.

Bel schrijft dat in een bespreking van Dé-lilahs roman *Gecompromiteerd* gesproken wordt over ‘een zekere losheid en gemakkelijkheid van vorm’. Niet ten onrechte, denk ik.

Wie was Dé-lilah, het pseudoniem van Lucie van Renesse?

Valt er uit haar romans, die vaak de indruk wekken nogal autobiografisch te zijn, iets op te maken over haar eigen leven? Zij moet lang in Deli hebben gewoond, en hoogstwaarschijnlijk op plantages van de Deli-Maatschappij, die eerste tabaksmaatschappij, die in 1869 met haar werk begon.

Ik kom tot deze conclusie omdat in het standaardwerk van G.E. Haarsma over de tabakscultuur (U herinnert het zich vast nog: de vroegere bezitter van het door mij gevonden exemplaar van *Hans Tongka's carrière*) beschrijvingen voorkomen van locaties, oogst- en fermentatietechnieken, de koelies, hun habitas en werkwijze, die bijna woordelijk terugkomen in de romans van Dé-lilah. Het kan bijna niet anders dan dat hier gesproken

wordt over de twaalf ondernemingen van de Deli-Maatschappij, die rond 1895 de miljoenen uit Deli wisten te halen.

Woning van een hoofdadministrateur van een tabaksonderneming (foto: C.J. Kleingrothe, Medan)

Andere boeken over de beginperiode van deze tabaksmaatschappij, van Prof. dr. H. Blink en W.M.H. Schadee, bieden zo nu en dan ook een reeks aanknopingspunten, maar gezegd moet worden dat de schrijfster alle moeite heeft gedaan om overeenkomsten met bestaande personen en locaties categorisch te vermijden. De (vaak Indonesische) eigennamen van de *estates* (ondernemingen) in haar roman vertonen geen enkele overeenkomst met de bestaande namen. Ook de namen van de hoofd- en bijfiguren lijken uit de lucht gegrepen.

Die rigoureuze versluiering van namen en plaatsen kan natuurlijk te maken hebben gehad met de angst voor juridische stappen of wraakoefeningen.

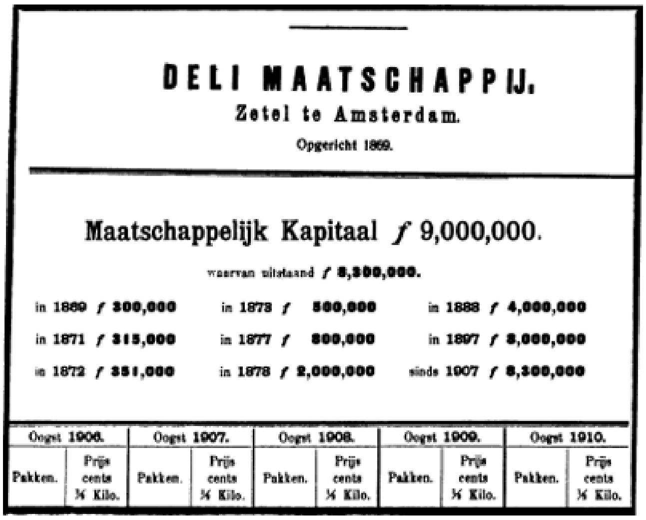
Over zichzelf is Dé-lilah in haar boeken meer openhartig. Zo maakt zij er geen geheim van (vooral in haar niet-fictieve 'reisboek' *Mevrouw Klausine Klobben op Java*) dat de hoofdpersoon een Indo-Europese vrouw is met een Javaanse grootmoeder, hoewel 'gezegend met blond haar en bruine ogen' en een degelijke schoolopleiding in Nederland.

In twee van haar boeken is de ik-figuur de dochter van een 'suikerlord' uit Oost-Java, een Brit die in de vorige eeuw als scheepsmachinist op Java afmonsterde en 'in de suiker' zijn geluk ging beproeven.

Deze Engelsman trouwt met de dochter van zijn chef, een Indisch meisje met een Javaanse moeder. Verder moet de schrijfster in 1850

zijn geboren, want in haar boek over de Javareis van mevrouw Klobben - die in 1895 heeft plaatsgevonden - schrijft zij op een gegeven moment dat zij 45 jaar geleden in Probolingo werd geboren.

Dat zij geen volbloed Hollandse is, maar ‘een meisje van het land’, blijkt zonneklaar uit een fragment van haar bezoek aan een inlandse warong (eetstalletje langs de kant van weg). Zij vindt het niet erg *ladylike* maar toch...:



DELI MAATSCHAPPIJ.
Zetel te Amsterdam.
Opgericht 1869.

Maatschappelijk Kapitaal ƒ 9,000,000.
waarvan uitstaand ƒ 8,300,000.

in 1869 ƒ 300,000	in 1873 ƒ 500,000	in 1888 ƒ 4,000,000
in 1871 ƒ 315,000	in 1877 ƒ 800,000	in 1897 ƒ 8,000,000
in 1872 ƒ 351,000	in 1878 ƒ 2,000,000	sinds 1907 ƒ 8,300,000

Oogst 1906.		Oogst 1907.		Oogst 1908.		Oogst 1909.		Oogst 1910.	
Pakken.	Prijs cents ½ Kilo.	Pakken.	Prijs cents ½ Kilo.	Pakken.	Prijs cents ½ Kilo.	Pakken.	Prijs cents ½ Kilo.	Pakken.	Prijs cents ½ Kilo.

Uit een jaarverslag van de Deli Maatschappij... een dertigvoudige kapitaalsvermeerdering in ruim 35 jaar

> Ik nam mijn bordje rijst in de hand, een bruin gebloemd bord, met twee barsten er in, na het eerst behoorlijk in helder water afgewasschen en met mijn eigen linnen zakdoek afgedroogd te hebben. De rijst was dampend en geurig met de noodige sagoer, die zeer pikant was, en ik had er een paar stukjes gebraden vleesch bij, benevens een groote kop koffie, de zoogenaamde koffie toebroek, en ik at met zeer veel smaak. Het maal was werkelijk een uitgehongerde koning waardig, laat staan dan eene uitgehonderde plantersvrouw. En dan die koffie! Het heerlijkste extract of het brouwsel eener echt Hollandsche huismoeder is niets, bij zulk een echten kop warongkoffie vergeleken. Met doet twee lepels gestampte koffie in een kop en voegt daarbij bruine Javaansche suiker van den arènboom, waarop kokend water gegoten wordt. Dan laat men het bezinken en eenigszins afkoelen, en men heeft een ‘first class’ kopje troost, waaraan een fijn aroma is.

In hoeverre haar ‘Indisch zijn’ heeft meegespeeld in haar tekening van het overwegend blanke plantersmilieu is een interessante vraag, waar ik in een latere publikatie op hoop terug te komen, alsmede op de vraag waarom Dé-lilah in het canonisatieproces van de romans van *tempo doeloe* in het vergeethoekje is geraakt.

Dat is nu evenwel niet aan de orde. Het gaat nu vooral om haar tabaksroman *Hans Tongka's carrière*, de levensloop van de wrede en ambitieuze schoenlapperszoon - een boek dat, ontdaan van veel overbodige intriges en geëxalteerde stijlbloempjes, zo'n ontluisterend beeld geeft van de koloniale samenleving.

Koelies en planters

Interessant is de vraag in hoeverre de bewuste roman een aanvulling vanuit de Indisch-Nederlandse bellettrie vormt op de studie van professor Breman over koeliemishandeling.

Worden in het boek van Dé-lilah een aantal constateringen van Breman over de samenleving in Deli onderschreven, toegelicht of nader verklaard? Breman schrijft onder meer: ‘Wat de houding van de planter kenmerkte was een volstrekte onverschilligheid over het lot van de koelies.’ Met een aantal sprekende citaten heb ik - denk ik - aangetoond dat Hans Tongka het prototype is van een man met een dergelijke opvatting.

Breman spreekt verder over het ‘rascistische karakter dat de brutalisering van de Chinese koelies kenmerkte’. Ook dat is een gegeven dat in de roman in tal van facetten wordt getoond. Breman getuigt

van het ‘afranselen van weerspannige contractarbeiders, soms tot de dood er op volgde’, en ook daarvan vinden wij een voorbeeld bij Dé-lilah.

Op meer dan tien plaatsen in de roman is er sprake van ernstig machtsmisbruik jegens koelies en vrouwen, en dat in duidelijke, heldere taal en gedetailleerd, zonder die ‘opzettelijke verdraaiing en vervalsing van het perspectief’.

Breman schrijft namelijk in zijn voorwoord uitgebreid over het feit dat over de plantageterreur ‘in de beschikbare bronnen zo weinig te lezen valt’ en hij concludeert: ‘Belichting van het beeld van onderop vergt een zorgvuldig lezen tussen de regels door, maakt het soms nodig opmerkingen uit hun verband te halen of zelfs informatie, toevallig en terloops verstrekt, anders te lezen dan is bedoeld. Alleen op die manier laat zich de geschiedenis van het werkvolk op de plantage en van onderworpen groeperingen in het algemeen moeizaam construeren’.

Het ‘moeizaam construeren’ mag dan opgaan voor andere secundaire bronnen, voor *Hans Tongka's carrière* is dat niet nodig, want dit - weliswaar geromantiseerde - relaas over de koeliemishandeling is niet mis te verstaan. Prof. Breman handhaaft in de derde druk van zijn boek zijn dictum: ‘Mij zijn geen eigentijdse documenten bekend die het leven en werken der koelies van dichtbij beschrijven’.

Naar strikt wetenschappelijke maatstaven gemeten is misschien de roman van Dé-lilah niet zo'n ‘eigentijds document’, waaruit geput mag worden, maar op zijn minst is het een prachtige aanvulling op de geruchtmakende publikaties van Van den Brand, Rhemrev en Breman zelf, en zeker is bewezen dat het niet Madelon Szekely-Lulofs is geweest die de eerste Nederlandse roman over Deli schreef.

Geraadpleegde literatuur:

G.E. Haarsma, *De tabakscultuur in Deli*, Amsterdam 1889
E. Enthoven, *Deli-Maatschappij 1869-1929*, Amsterdam 1929
Prof. Dr. H. Blink, *Sumatra's Oostkust* Den Haag, 1918
D.J. Sanders, *Handleiding voor de Deli-tabakscultuur*, Amsterdam 1924
W.H.M. Schadee, *Geschiedenis van Sumatra's Oostkust*, Amsterdam 1918
H. Veersema, *Delianen van de tafelronde*, Medan 1936

Jeroen Brouwers
Drie protocollen over de zelfverkozen dood

Vragen van alle eeuwen

1. Een Duitse professor, Robeck genaamd

In hoofdstuk 12 van zijn roman *Candide* (1759) laat Voltaire een persoon zeggen:

> In de landen die het lot mij heeft doen doorkruisen en in de herbergen waar ik heb bediend, heb ik een ongelofelijk aantal lieden ontmoet die walgden van hun bestaan, maar slechts twaalf heb ik vrijwillig een eind aan hun lijden zien maken: drie negers, vier Engelsen, vier inwoners van Genève en een Duitse professor, Robeck genaamd.

In de eenentwintigste brief in *Julie ou la nouvelle Heloïse* (1760) door Jean-Jacques Rousseau, waarin deze het recht op zelfmoord verdedigt, komt de naam Robeck eveneens voor. In een voetnoot, maar toch. Aldaar wordt gerefereerd aan ‘l'exemple de Robeck’:

> Robeck ging met zo grote bedachtzaamheid bij zichzelf te rade dat hij het geduld opbracht een boek te schrijven, een groot boek, behoorlijk omvangrijk, behoorlijk gewichtig, behoorlijk verfrissend, en toen hij daarin voor zichzelf had vastgelegd dat hij het recht had zichzelf te doden, doodde hij zichzelf met dezelfde kalmte.

Over wie gaat het hier?

In Duitse literatuur treft men, als men lang zoekt, deze Robeck aan met de voornaam Johann of Johannes. Op de titelbladen van zijn in het Latijn geschreven referaten heet hij Johannis. De ‘Duitse professor’ was eigenlijk een Zweed, in zijn tijd een omstreden filosoof. Hij was een zelfmoordapologeet zoals twee eeuwen later de filosoof en schrijver Jean Améry er een was: - nadat Améry in 1976 zijn zelfmoordboek *Hand an sich legen* had gepubliceerd, voegde hij twee jaar later de daad bij het woord door zich te buiten te gaan aan slaapmiddelen. ‘Mein Tod soll meine Sache sein,’ schreef hij.

Robeck formuleerde het zo:

> Bestaat er ergens een wet die uitdrukkelijk gebiedt, zo van je lichaam te houden, ook al is het volgens verstand en moraal volkomen zinloos ja zelfs afschuwelijk voor de menselijke samenleving en de persoon zelf, dat het tòch op iedere, ook schandelijke en onfatsoenlijke wijze gevoed en in stand gehouden moet worden? Kan een mens in een zodanige toestand komen en tot zulke levensomstandigheden afzakken dat het hem geoorloofd is zijn dood te bespoedigen? Als er sprake is van een onvermijdelijke dood, die met langdurige en gruwelijke kwalen gepaard gaat, mag men dan niet voor een korte en lichte dood kiezen?

Vragen als deze zijn van alle eeuwen. Uiteraard zal Robeck zijn Griekse en Romeinse klassieken hebben gekend, die er vanuit tal van gezichtspunten, pro en contra, over hebben gedelibereerd. En zonder twijfel zal hij een gedegen kennis hebben gehad van de moraaltheologische bedenkingen over zelfmoord van kerkvaders, kerkhervormers, kerkbestuurders. Tot op de huidige dag zijn de discussies over de toelaatbaarheid van een zelfverkozen dood te vergelijken met het aanrollen, het bruisen, het schuimen en het platvallen van de branding, dat eveneens van alle eeuwen is, nooit tot bedaring te brengen. Euthanasie, hulp bij zelfmoord, het stopzetten van nutteloze medische behandeling, het verstrekken van een 'zelfmoordpil' aan bejaarden die 'er een grote rust in zouden vinden als zij over een middel konden beschikken om op aanvaardbare wijze uit het leven te stappen' (H. Drion in *Het zelfgewilde einde van*

oude mensen, 1992) - dat zullen onderwerpen blijven met een o paradox! niet te temperen *levenskracht* tot het bazuingeschal klinkt aan het einde der tijden en alle filosofie erover in dit gedruis verstomt. Maar Robeck was wel een van de allereersten in Europa die zich vóór zelfmoord verklaarden. Hij werd erom verguisd en zag er zijn leven door verduisterd.

Apologie

Johannes Robeck werd op 13 september 1672 te Calmar, Zweden, geboren. Hij was Luthers, studeerde theologie en wijsbegeerte in Uppsala en schreef een dissertatie over de geoorloofdheid van zelfmoord.

'Hij haalde het in zijn hoofd om in Zweden een pleidooi voor zelfmoord te houden,' schreef een tijdgenoot, 'en hij bracht daar goede en verstandige stellingen over op papier, die hij aan de universiteit van Uppsala in het openbaar dacht te verdedigen. Toen hem dit niet werd toegestaan, verliet hij zijn starre vaderland, dat niet naar hem wilde luisteren.' Robeck verhuisde naar Duitsland en veranderde van geloof, hij werd jezuïet in Hildesheim. Geruime tijd zwierf hij als leraar door Duitsland, niet in staat middelen te vinden om naar zijn vaderland terug te keren. In 1727, al een eind in de vijftig, kreeg hij van de kerkelijke overheid toestemming om zich in de omgeving van Hamburg te vestigen om er het priesterambt uit te oefenen. Zeven jaar later, 1734, reisde de oude pastor naar Rinteln, waar hij zich een heel jaar in zijn studeerkamer opsloot om zijn studies over de verdediging van zelfmoord te schrijven.

Hij maakte kennis met de hoogleraar Johann Nikolaus Funck, die hij in 1735 een brief schreef waarin hij zijn eigen plan tot zelfmoord kenbaar maakte en: 'ik zal ook een paar manuscripten nalaten. (...) Ik schrijf dit hierom, dat als mijn handschriften niet onwaardig zijn om in druk te verschijnen, u het eerste traktaat met een voorwoord moogt opsieren.'

In 1736 gaf Funck, inderdaad voorzien van een voorwoord en commentaar van eigen hand, Robeck's 'Exercitatio philosophica' over zelfmoord uit: 'sive morte voluntaria philosophorum et bonorum virorum etiam Iudaeorum et Christianorum' (enz.). Het was slechts een deel (ongeveer de helft) van een waarschijnlijk tegen de negenhonderd bladzijden geteld hebbend manuscript. In 1753 verscheen, opnieuw geëditeerd door Funck, het resterende deel: 'De morte voluntaria' (enz.).

Deze apologetische theorie van de zelfmoord, gegrond op het stoïcisme, werd een van de beroemdste zelfmoordverhandelingen uit de achttiende eeuw en heeft niet nagelaten een belangrijke, zij het onderstroomse invloed uit te oefenen. Het verscheen honderd jaar na de al even opzienbarende zelfmoordverdediging van de Engelse theoloog en dichter John Donne, *Biathanatos* (1646), dat evenals de werken van Robeck pas geruime tijd na de dood van de schrijver verscheen. Donne gaf in zijn verhandeling 'een verklaring van die paradox of stelling dat zelfmoord niet zo vanzelfsprekend een zonde is, dat het nooit iets anders kan zijn'. Volgens de auteur druiste zelfmoord niet in tegen de natuurwet, noch tegen de rede, noch tegen de wet van God. Eerder, in 1535, had Thomas Morus in zijn *Utopia* al betoogd dat het de zelfmoordenaar niet als een zonde hoefde te worden aangerekend als hij tot zijn daad was overgegaan vanwege onduldbare pijnen of niet te beteugelen angst voor naderende rampspoed.

Robeck parafraseerde dit axioma met de redenering dat een diefstal uit nood dan dus eigenlijk geen diefstal is?

Veldheren en soldaten, zo spon hij deze gedachte verder uit, noemen wij niet bedriegers, dieven, rovers, moordenaars en brandstichters al geven ze zich in oorlogsomstandigheden over aan de afgrijselijkste misdaden. Leden van de rechterlijke macht noemen wij niet folteraars en moordenaars al wijzen ze vonnissen tot foltering en levensbeëindiging. Wij beschuldigen artsen en chirurgen niet van wreedheid als ze staan te snijden en te branden en dergelijke. Beoordeelt men menselijke handelingen los van de omstandigheden waarin ze worden gesteld, dan lijken deugdzaamheid en misdaad sterk op elkaar en kan niet zelden het ene worden benoemd met de naam van het andere. Volgens deze gedachtengang kan iemand eigenlijk alleen een

moordenaar worden genoemd, die zonder dat hij het weet of tegen zijn wil iemand op onrechtvaardige wijze doodt, en alleen diegene een zelfmoordenaar, die zonder rechtvaardige, dwingende of noodzakelijke reden zichzelf om het leven brengt.

Belle van Zuylen, dertien jaar oud toen Robeck's ‘De morte voluntaria’ verscheen, schreef later in een van haar brieven:

> De ongelukkigen die geen zelfmoord plegen, voeren soms gewetensbezwaren aan, maar ik kan moeilijk geloven dat ze te goeder trouw zijn. Wat nu? Een koning zou zijn onderdanen in de oorlog mogen voeren, maar ik zou geen zelfmoord mogen plegen! En ieders leven zou in ettelijke gevallen afhangen van een of meer anderen, maar niet tot onze beschikking zijn? Ik kan mij dat niet indenken (...).

Voltaire, die op zijn beurt ettelijke publikaties over de verdedigbaarheid van zelfmoord op zijn naam bracht, - in ieder geval voortdurend met woede timmerend op het negatieve zelfmoordstandpunt van de kerk, - geeft in *Candide* (‘Of het optimisme’) het hier eerder geciteerde personage ook nog in de mond:

> Honderd malen wilde ik mij van het leven beroven, maar nòg had ik het leven lief. Dit bespottelijke zwak is misschien een van onze noodlottigste neigingen, want is er iets dwazer dan steeds en steeds een last te blijven torsen, die men steeds en steeds af wil werpen, zijn eigen wezen te verafschuwen en eraan gehecht te blijven, kortom: de slang, die ons hart verslindt te koesteren, totdat hij ons hart heeft weggevreten?

Alleen in een bootje

Het leven is als het bouwen van een huis, merkte Améry in *Hand an sich legen* op, - zodra het dak er op ligt, stort het in. ‘Is het niet beter de valbijl, die ons allen guillotineert, vóór te zijn?’ Elders noteerde hij: ‘“Je moet tenslotte leven,” zeggen de mensen, daarmee al het miserabele dat ze uithalen verontschuldigend. Maar *moeten* we *leven*?’ Is het waar dat we *moeten* bestaan omdat we er nu eenmaal zijn, dat we ons lichaam *moeten* blijven voeden en in stand houden ook al is het ultieme verval aanstaande? Améry's antwoord stemde overeen met dat van Robeck, al komt diens naam niet in *Hand an sich legen* voor. Améry: ‘Misschien *moeten* we, maar ik wil niet en buig me niet voor een dwang die me van buitenaf wordt opgelegd als een maatschappelijke wet en van binnenuit als een *lex natura* dwingend merkbaar is, maar die ik niet langer erken.’

In een dagboekaantekening van Daniël Robberechts uit 1970, zes jaar vóór het verschijnen van *Hand an sich legen*: dezelfde vraag, hetzelfde antwoord. ‘Een mens moet toch leven, niet? Wel, ik ben niet zo vast overtuigd dat dat (...) een volstrekte noodzakelijkheid is.’

Evenmin als Robeck, Améry en tal van andere zelfmoordfilosofen bezat Robberechts de onthechtheid als geformuleerd door E.M. Cioran: ‘Zoveel aan

zelfmoord te hebben gedacht dat het bijzaak wordt of men zich van het leven berooft of niet.'

Johannes Robeck maakte op drieënzestigjarige leeftijd een eind aan zijn leven. Er bestaat deze getuigenis over:

Juni 1735 ging de priester naar Bremen om er zijn testament te maken. 'Daarna zag men hem op een heldere dag in onberispelijke wereldlijke kleding op de Weser helemaal alleen in een bootje stappen, dat hij zelf had gekocht, en tot grote verbazing van alle toeschouwers van de oever wegroeien. Een paar dagen later vond men zijn lijk in de Weser, drie mijl van Bremen, in een dorp, waar hij werd begraven.'

2. Ach! alletwee dood
Over Victor Escousse en Auguste Lebras

In de ballade *Rolla* (1833) van Alfred de Musset wordt de liefde verhaald van Rolla en Marie. Hun idylle loopt verdrietig af: ze

begaan samen zelfmoord. Op de achtergrond, voor de goede verstaander waarneembaar als verre echo's, klinken allusies op het drama aan het Wannmeer, Berlijn 1811, waar Heinrich von Kleist twee pistoolschoten afvuurde, een op zijn vriendin Henriette Vogel, een op zichzelf. Toen deze gebeurtenis, ‘de meest romantische zelfmoord aller tijden’, plaatsvond, was De Musset één jaar oud.

In zijn liefdesballade van tweeëntwintig jaar later klinken geen pistoolschoten. Rolla en Marie verlaten het leven op minder agressieve wijze. De Musset vertelt:

‘Mais on fait comme Escousse, on allume un réchaud.’

(‘Maar ze doen zoals Escousse, ze steken een komfoor aan.’)

De geliefden sterven ten gevolge van verstikking door kolendamp.

Hiermee had de dichter een actuele toets in zijn vers aangebracht: waar hij op doelde droeg in die dagen iedereen nog vers in het geheugen, maar de lezer van meer dan anderhalve eeuw later dwaalt in duisternis.

Escousse? Die naam is zoekgeraakt in de kreukels van de geschiedenis.

Victor Escousse was een veelbelovende jeugdige schrijver, geboren in Parijs in 1813. In 1832, één jaar voor *Rolla* verscheen, maakte hij, negentien jaar oud, een einde aan zijn leven door verstikking door kolendamp. Hij werd in de dood vergezeld door zijn vriend Auguste Lebras, zestien jaar oud. Ze stierven hand in hand.

Na de dubbele zelfmoord van Heinrich von Kleist en Henriette Vogel was die van Escousse en Lebras de tweede *cause célèbre* in minder dan een kwart eeuw. De Parijzenaars liepen te hoop voor het sterfhuis, de overledenen kregen een begrafenis waarbij het publiek zich verdrong langs de straten en rondom de groeve, op het kerkhof werden toespraken gehouden en gedichten gereciteerd die de tranen bij beken deden vloeien. Misschien was ook Alfred de Musset bij de afscheidnemers?

Onder de vele kunstenaars en schrijvers die de twee jonge doden naar hun grafkuil begeleidden, bevond zich in ieder geval de dichter en chansonnier Jean de Béranger. Hij componeerde een lange elegie ter nagedachtenis van Escousse en Lebras, getiteld ‘Le Suicide’ (‘De zelfmoord’). In (mijn, J.B.) vertaling luidt het begin daarvan zo:

> Ach! Alletwee dood in die afgesloten kamer
> Waar de kolendamp nog niet is opgetrokken!
> Hun leven, helaas! was nauwelijks ontloken.
> Afschuwelijke zelfmoord! treurige reden tot ontzetting!
> Zij zouden hebben gezegd: ‘De wereld lijdt schipbreuk:
> Zie de stuurman en matrozen verbleken.
> Het oude schip, speelbal van de golven,
> Gaat ten onder: redde wie zich redden kan.’
> En naar de hemel opent zich een weg.
> Hand in hand zijn ze vertrokken.

In een aantekening bij dit gedicht schreef De Béranger dat hij de beide jongens al sedert hun kinderjaren van nabij had gekend: intelligente knapen die hem hun eerste gedichten en ‘chansons’ voorlegden. Dit onrijpe werk was ‘niet ontbloot van bekoorlijkheid’. Hij was vooral gecharmeerd van Escousse, die onder andere beschikte over een ‘courage chevaleresque’. Op 28 juli nam Escousse als zeventienjarige scholier deel aan een volksopstand, vocht de hele dag, de hele nacht, en was op 29 juli betrokken bij de verovering van het Louvre en de Tuileriën. Hoewel zonder middelen van bestaan, wilde hij uit idealisme niet voor zijn heldendaden worden beloond. Bij een andere gelegenheid, tijdens schermutselingen waarbij hij in het

nauw werd gedreven, aarzelde hij niet om zich uit de tweede verdieping van een gebouw op een betegelde binnenplaats te laten vallen, hetgeen hij zonder schram of kneuzing overleefde.

Zonder publiek

Victor Escousse schreef een toneelstuk, *Farruch le Maure* ('Faroek de moor'), dat met groot succes werd opgevoerd in de schouwburg van Porte-Saint-Martin. Een volmaakt werkstuk was het niet: de epigonerij zat er in korsten tegenaan, de vorm was al te

buitenissig, de auteur beschikte over geen enkele theaterervaring, laat staan over enig inzicht in toneelschrijfkunst. Toch raakte het publiek in vervoering en werd de jongeman na de première twintig keer teruggeroepen om zich door het hartstochtelijke applaus te laten strelen. Alle technische tekortkomingen ervan terzijde gelaten, het was een meeslepend spannend toneelstuk, de personages waren invoelbaar, het schouwspel bood tal van nooit eerder vertoonde effecten. Reeds droomde de adolescent van een plaats in de rangen van Alexandre Dumas en Victor Hugo. Lauweren, wereldroem, onsterfelijkheid.

Haastig knutselde hij een nieuw toneelstuk: het heette *Pierre III* en werd opgevoerd in de Comédie Française. De toeschouwers waren er niet door bekoord. Samen met zijn vriend Auguste Lebras smeet hij nog *Raymond* op papier, een melodrama, in december 1831 op de planken gebracht van het théatre de La Gaîté, waar het flopte als een leeglopende ballon. Het publiek liep morrend weg, beide auteurs oogstten hoon van de kritiek, Escousse zag zijn verheven droom tot gruis vervallen en voelde zich zo miskend door de onverschilligheid van de wereld dat hij in een laatste toneelstuk, zonder publiek, een einde aan zijn leven maakte en Lebras met zich meenam achter de coulissen waar alleen maar duisternis is.

Zelfmoord vanwege literaire miskenning, afwijzing, doodzwijging, onbegrepenheid, hondse kritiek?

Ook de Engelse dichter Thomas Chatterton was nog maar achttien jaar toen hij om deze reden de dood verkoos. Welke ook de redenen waren waarom Heinrich von Kleist zichzelf van de wereld wegschoot, zijn besef dat zijn werk door tijdgenoten niet naar waarde werd geschat is er de belangrijkste van. De Amerikaan John Kennedy Toole, schrijver van *A Confederacy of Dunces* benam zich in 1969, tweeëndertig jaar oud, het leven vanwege misluktheidsgevoelens nadat een onafzienbare stoet van uitgevers zijn roman hadden geweigerd. Twaalf jaar later verscheen het boek toch nog (ook in Nederland: *Een samenzwering van idioten*, uitgeverij Veen, Utrecht/Antwerpen, 1981), werd wereldwijd als een meesterwerk erkend, en kreeg de intussen al lang tot stof weergekeerde auteur alsnog de Pulitzerprijs. Chatterton en Von Kleist wonen thans op de Parnassus. Escousse en Lebras zijn in het schimmenrijk vervluchtigd.

Er zijn meer voorbeelden.

Op 11 augustus 1987 stierf in Zürich de Zwitserse schrijver Alexander Ziegler, drieënveertig jaar oud, aan een overdosis kalmeringspillen. Men vond hem in het theater waar de avond tevoren een toneelstuk van hem in première was gegaan, unaniem door de kritiek gekraakt.

Ziegler had een reputatie die vergelijkbaar was met die van Adriaan Venema. Had de laatste zijn uiteindelijke roeping gevonden in het uitpluizen van het oorlogsgedrag van kunstenaars, kunsthandelaren, schrijvers en uitgevers, Ziegler hield zich jarenlang bezig met het snuffelen naar het openbaar maken van geheime homoseksualiteit in kringen van politici, diplomaten, stafmilitairen en overige *high society.* Kreeg hij daarvoor al voldoende bagger naar zijn hoofd, iets anders was, dat zijn literaire werk, - onder andere ook nog de roman *Die Konsequenz*, over een homoseksuele liefde in een strafinrichting, - welhaast stelselmatig als onbeduidend terzijde werd geschoven. Vergelijk het lot van Venema. Ziegler trok de wortel uit zijn leven: uitkomst nul. Zelfmoord na onder de maaimachinemessen van de kritiek te zijn fijngehakt.

Ook Adriaan Venema heeft met zoveel woorden te kennen gegeven dat een van de redenen van zijn zelfmoord in ieder geval was gelegen in het feit dat hij zich niet langer geharnast voelde tegen bepaalde onheuse kritiek. Niet voor niets trok hij zich enige jaren voor zijn dood rigoureus terug uit de wereld van publiceren en kritiek incasseren. Veel kwaadaardig commentaar betrof ten slotte dikwijls niet meer in de eerste plaats zijn *prestaties*, maar zijn vermeende *intenties.* Hij voelde zich als schrijver en historicus miskend in zijn integriteit, de oordelen die over hem werden geveld bestonden niet zelden uit vooroordelen. Wat zou hij nog wachten op erkenning, waardering, rehabilitatie?

Had ook de zelfmoord van Daniël Robberechts niet te maken met zijn verbittering om

het onbegrip voor zijn werk en bedoelingen dat hem van de kritiek ten deel viel? *Als* hem van die zijde überhaupt nog iets ten deel viel, dan bestond het hoofdzakelijk uit oninteresse en negatie.

Op zekere dag in 1908 ontving de grote dichter P.C. Bontens een zending gedichten van J.S. Drooge, student te Delft. Boutens' kritiek erop was dusdanig onhebbelijk, dat de jeugdige dichter zich het leven benam.

'Vele kritici moeten in het water geworpen worden' (Harry Mulisch).

Adieu, onsterfelijke roem

Over de dood van Victor Escousse en Auguste Lebras is het volgende overgeleverd:

In de loop van de morgen van 16 februari 1832 gingen de jongens de steenkool kopen. De koopvrouw zou later getuigen dat Escousse aan zijn metgezel vroeg: 'Denk je dat we hier genoeg aan hebben?' 'Et un sourire triste effleura ses lèvres.' De dochter van de huisbazin bracht de handel naar Escousse's appartement, daarna gingen de vrienden uiteen en brachten de dag afzonderlijk door. 's Avonds liet Escousse Lebras een briefje bezorgen: 'Ik verwacht je om half twaalf; het doek is op. Kom, opdat wij de ontknoping niet langer uitstellen.' Kennelijk stond het hem als een toneeldrama voor ogen.

Toen Lebras arriveerde, brandden de kachels al. Samen stopten ze de kieren van deuren en ramen met papier dicht. In de zware hitte gingen ze samen op bed liggen, hand in hand, en wachtten af.

Enige kwartieren later hoorde madame Alphonse, actrice van de Porte-Saint-Martin, die in hetzelfde pand woonde, in Escousse's woonruimte een verontrustend gehijg en gerochel. Ze waarschuwde een nog andere mede-huisbewoner, die op de vergrendelde deur bonzend riep: 'Meneer Escousse, is er iets niet in orde? Geef antwoord, ik ben het, wilt u dat ik hulp ga halen?' Er kwam geen reactie. Toen werd de vader van Escousse er bij gehaald. Deze legde zijn oor tegen de deur en glimlachte: dat kreunen, kuchen, hijgen van twee personen kon alleen maar betekenen dat zijn Victor een vriendinnetje op bezoek had met wie hij plezierige ogenblikken beleefde waarbij hij uiteraard niet wenste te worden gestoord. Pas de volgende ochtend werd hij ongerust toen zijn zoon niet, zoals gebruikelijk, aan het ontbijt verscheen. Pa begaf zich naar het badhuis waar Victor regelmatig kwam. Toen hij hem daar niet had aangetroffen, kraakte hij de deur naar Victors optrekken en vond de dode lichamen.

Op tafel een briefje in het handschrift van Victor Lecousse:

'Ik wens dat de kranten die over mijn dood berichten de volgende verklaring in hun artikel opnemen: "Escousse heeft zichzelf gedood omdat hij zich hier niet op zijn plaats voelde, omdat hem de kracht ontbrak voor iedere stap die hij vóór- of achteruit zette, omdat zijn streven naar roem niet groot genoeg was voor zijn ziel, ALS ER EEN ZIEL BESTAAT. Ik wens dat het motto van mijn boek luidt:

> Adieu, al te onvruchtbare aarde,
> Menselijke bezoekingen, gestolde zon...
> Als een eenzaam fantoom zou ik
> Door niemand opgemerkt door het leven zijn gegaan.

Adieu, onsterfelijke roem,
Waarachtige droom van een vurige ziel:
Er was geen lucht, ik heb mijn vleugels dichtgevouwen.
Adieu!"'

Auguste Lebras, geboortejaar 1816, schrijver van een paar onvoldragen gedichten, was een zachtaardige jongen en allerminst een theatrale druktemaker als Escousse, door wie hij misschien in het doodsavontuur is meegetrokken. Hij stelde zijn huisdokter, Salandière geheten, van de voorgenomen zelfmoord op de hoogte en vertrouwde hem een afscheidsbrief aan zijn ouders toe. Daarin sprak hij van 'une maladie cruelle'. Een metafoor? Of was hij, net als Henriette Vogel, inderdaad al zo door een of andere ziekte aangevreten, dat het hem weinig meer uitmaakte, nu meteen te sterven of te eniger tijd?

> Lieve vader en moeder, ik schrijf deze regels op mijn doodsbed. Een ondraaglijke ziekte heeft mijn krachten gesloopt. Ik

> ga dood... Denk nu en dan alstublieft nog eens aan uw Auguste, die in een betere wereld op u wacht. Oh! als mij nu gezondheid zou worden aangeboden, zou ik die weigeren; want ik zie het graf als iets moois, het bestaan is mij een last... Ik sterf, maar beklaag mij niet, want mijn lot verdient eerder afgunst dan medelijden. Alleen diegenen zijn te beklagen die zich met alle geweld tegen de dood verzetten! Vaarwel! vaarwel... Duizend kussen! - Broers, zussen ook jullie zegt je broer voor het laatst vaarwel: hij gaat voor eeuwig slapen! ... Bid voor hem, maar beklaag hem niet!

Hun begrafenis vond plaats op 19 februari 1832.

3. Erger dan tien bochels
Glossen bij een kranteartikel over Klaus Mann door Harry Mulisch

I. In zijn dagboek noteerde Klaus Mann (1906-1949) op 1 januari 1949:

'Ich werde diese Notizen nicht weiter führen. Ich wünsche nicht, dieses Jahr zu überleben.' Op 20 mei daaropvolgend besloot hij zijn dagboek met de aantekening dat hij om 22 uur een ontmoeting had met een vriend in een openbare gelegenheid, genaamd Zanzi-Bar.

Een etmaal later was hij dood.

Hij had uiteindelijk, drieënveertig jaar oud, de zelfmoord voltrokken die hij al jaren van plan was: tal van keren aangekondigd, ettelijke keren geprobeerd. Alleen al uit zijn dagboeken[1] zou een bloemlezing zijn te maken van verzuchtingen waaruit zijn doodsverlangen blijkt.

Tijdens zijn laatste langere verblijf in Amsterdam, augustus-november 1948, - de stad stond in deze periode op zijn kop vanwege Wilhelmina's 'Abdankung' en Juliana's 'Amtsübernahme' en 'Krönung', - boekstaafde hij op 30 september:

'An den Tod gedacht, ihn begehrt, erwartet, erhofft - jede Stunde dieses langen, ermündenden Tages.'

Op het adres Paulus Potterstraat 16 werkte Mann in deze maanden aan de herwerking van zijn autobiografie *The Turning Point*, verschenen in 1942, - hierna zou het boek *Der Wendepunkt* heten[2]. Hij had hoofdstuk 9 onder handen: 'Exil', over de jaren 1933-1936. Hierin schreef hij over de uittocht uit Hitler-Duitsland van tientallen schrijvers, kunstenaars en intellectuelen, onder wie hijzelf. 'De Duitse schrijvers - dat mag met voldoening worden geconstateerd - hebben zich in 1933 beter gedragen dan enige andere beroepsgroep,' stelde hij vast. Halverwege dit hoofdstuk kwam hij op 'de grote zelfmoord- en hartaanval-epidemie' die onder de uitgezworvenen uitbrak: 'Er werd snel gestorven in den vreemde, vlugger, plotselinger dan thuis.' Mann deed een stoet van doden voorbijtrekken, die in de volgende hoofdstukken van *Der Wendepunkt* nog zou aanzwellen. Hij kwam tot een inventaris van schrijvers-zelfmoordenaars onder emigranten: Max Alsberg, Kurt Tucholsky, Wolfgang Hellmert, René Crevel, Ernst Weisz, Walter Hasenclever, Walter Benjamin, Egon Friedell, Ernst Toller, Stefan Zweig. 'Er bestaat geen troost':

> Waarom pleegt een mens zelfmoord? Omdat hij het volgende half uur, de volgende vijf minuten niet meer wil beleven, niet meer *kan* beleven. Plotseling staat hij op het dode punt, het punt van de dood. De grens is bereikt - geen stap verder! Waar is de gaskraan? Kom op met de Phanodorm! Smaakt die bitter? Wat geeft dat? Het leven was ook niet bepaald zoet.

In 1949 was Klaus Mann voor het laatst in Amsterdam: slechts enkele dagen. Komende uit New York, arriveerde hij per vliegtuig op 23 maart en nam hij zijn intrek in hotel Américain. In de nacht van 28 op 29 maart vertrok hij met bestemming Parijs. Zijn dagboek, toch al geen meeslepende lectuur, want vrijwel uitsluitend gevuld met notities in telegramstijl over afspraken, ontmoetingen, bezigheden, ontvangen en verstuurde post, e.d., vermeldt over deze dagen niets bijzonders. Qua 'Ar-

beit' was hij bezig met 'Kürzungen' en 'Korrekturen' in *Der Wendepunkt.*

II. Zeven jaar later publiceerde Harry Mulisch een artikel in *Het Parool* (16 juni 1956), dat zo begon:

'In dezelfde Amsterdamse universiteit, waarin wij vorig jaar de laatste lezing bijwoonden die Thomas Mann in zijn lange leven hield, trad in het jaar 1949 zijn zoon Klaus op.'[3.]

Het valt te betwijfelen of het gegeven jaartal klopt. Het dagboek van Klaus Mann vermeldt in het jaar van zijn dood geen optreden in Amsterdam.

Ook niet in het jaar daarvoor, - waarbij moet worden opgemerkt dat Mann toen, gedurende zijn verblijf in de hossende hoofdstad, zijn dagboek niet dagelijks invulde, hij sloeg ook wel eens een etmaal, drie etmalen, zes etmalen over.

Maar in 1947 noteerde hij op 3 december, een dag na zijn aankomst in Amsterdam, dat hij 'nachtmittags, bei Querido' een bespreking had gehad met een student, Buning geheten, 'über meine Lesung in der Universität'. Over deze lezing verneemt men verder niets meer. Logerend in verschillende hotels en op particuliere adressen, bracht de schrijver kerstdagen en jaarwisseling in Amsterdam door en vertrok op 20 januari voor een bezoek aan Duitsland. Ook in deze periode vertoont zijn dagboek wakken van soms meerdere dagen. Mann hield zijn lezing waarschijnlijk op een datum in de eerste helft van december 1947. Harry Mulisch, toen twintig jaar, woonde nog in Haarlem, hij vestigde zich pas in 1958 in Amsterdam. Dat hij de lezing van Klaus Mann heeft bijgewoond, is ongetwijfeld waar, - hij wist mij er drie decennia later nog details over op te dissen, - maar toen hij in 1956 zijn *Parool*stuk schreef zal hij er zijn oude zakagenda's niet op hebben nageslagen. In zijn artikel, een mengsel van herinneringen en commentaren, uitmondend in een recensie van Klaus Mann's roman *Der Vulkan*, beweert hij zelfs Mann's dood 'een paar weken' na de bewuste lezing te hebben vernomen, enige alinea's verderop afgezwakt tot 'korte tijd later'.

Harry Mulisch in 1951, tijdens de uitreiking van de Reino Prinsen Geerligs-prijs

In Klaus Mann's *Tagebuch 1949* zijn *alle* data hiaatloos beschreven. Na zijn laatste oponthoud in Amsterdam vestigde hij zich in een hotelletje in Cannes, waar de ene 'heftige Depression' volgde op de andere, het regende bijna iedere dag, tot werken kwam hij nauwelijks meer, het ging hem 'schlecht, schlecht, schlecht', er vloeiden 'Tränen'. Zo tot de laatste dag, waarop hij zich met slaaptabletten vergiftigde. Dat Mulisch hem 'een paar weken' tevoren nog in Amsterdam zou hebben horen voorlezen, is uitgesloten.

III. Verder terzijde gelaten wanneer de lezing plaatsvond, wat was het onderwerp?

Mulisch in 1956: ‘De avond ging over zelfmoorden.’ Hij herinnerde zich ‘een nerveuze man met felle, stekende ogen, die zijdelings de zaal inkeken, en die niet zozeer over literatuur sprak als wel over de doodsoorzaken der meeste emigrantenschrijvers.’

De stof dus, die Klaus Mann in het ‘Exil’-hoofdstuk in *Der Wendepunkt* nader zou uitwerken, - in opstellen en kranteartikelen had hij het er tal van keren eerder over gehad.

De samenvatting van Mulisch is suggestief:

> Deze had zich opgehangen, die had zich met zijn hele familie vergast (Stefan Zweig); weer een ander stuurde zijn secretaresse even weg - toen zij terugkwam, vond zij hem met opengesneden polsen in de badkuip. Een vierde, die niet aan zelfmoord dacht, werd op de Champs Elysées tijdens een storm getroffen door een neerstortende boomtak.

Wie zou ‘deze’ zijn geweest, die zich had opgehangen? Het verhaal van de secretaresse en de badkuip, of van de klok en de klepel, slaat allicht op Ernst Toller. Die stuurde zijn secretaresse tussen de middag even om een boodschap en hing zich in de douchecel van zijn hotelkamer op met het koord van zijn badjas. Stefan Zweig heeft zich niet vergast, maar stierf aan een overdosis van het barbituraat Veronal, niet samen ‘met zijn hele familie’, maar met zijn zevenentwintig jaar jongere echtgenote. (Klaus Mann zelf schrijft in *Der Wendepunkt* dat Zweig ‘naar het gif’ greep. Dat ook hij het niet zo nauw nam blijkt bij voorbeeld nog uit zijn mededeling dat Menno ter Braak ‘zich een kogel door het hoofd schoot’.) De neerstortende boomtak op de Champs Elysées trof de zesendertigjarige toneelschrijver Ödön von Horváth, die even tevoren van een waarzegster had vernomen: ‘U zult, meneer, in Parijs het grootste avontuur van uw leven meemaken!’ Mann in *Der Wendepunkt*: ‘De tak viel in zijn nek - een zware tak, die zijn nek trof als een bijl. De schrijver die niet bang was voor de nazi's, werd geguillotineerd door een vredelievende Parijse boom.’

Klaus en Thomas Mann

Bij dit voorval, zo zou Mulisch zich herinneren, ‘bleef Klaus Mann geruime tijd stilstaan; hij zocht een noodlot, een vloek.’

En: ‘Het was een vreemde, heilloze avond.’

IV. Het noodlottige, het heilloze, de doem in het leven van Klaus Mann, meende Mulisch, had te maken met het feit dat Klaus Mann de zoon was van zijn vader, de tovermeester. Na de pauze van Klaus Mann's sombere spreekbeurt gebeurde er ‘wat er na alle pauzes in zijn leven gebeurde’: tijdens het vragenuurtje wilde het publiek informatie en commentaar ‘over zijn vader, en over anders niets’. Ditmaal ging het over de roman *Doktor Faustus* van Thomas Mann, die ‘een jaar tevoren was gepubliceerd.’ (*Doktor Faustus* verscheen in 1947; ook dit is een aanwijzing dat Mulisch' tijdsaanduidingen niet kloppen.)

Hoe reageerde Klaus?

‘Met een verveelde schijn van enthousiasme gaf hij antwoord, waarbij aan het licht kwam, dat hij het boek niet zo goed gelezen had. Tweemaal moest iemand hem verbeteren.’ Die iemand was Harry Mulisch, in 1947 gedebuteerd met een verhaal in *Elseviers Weekblad.* Hij las in die jaren veel Thomas Mann. In 1947 schreef hij de novelle *Tussen hamer en aambeeld*, waarvan de titel door zijn vader werd bedacht en die (mede daarom?) jaren later door de auteur werd ‘geannuleerd en dood-

verklaard' om opnieuw jaren later weer in genade te worden aangenomen.

Mulisch en zijn vader!

Toen hij in 1956 zijn *Parool*stuk schreef, leefde 'K.V.K.' nog en het is niet uitgesloten dat vader Mulisch het onder ogen heeft gehad. Zoon Harry vroeg zich in het krante-essaytje af of een pseudoniem Klaus Mann wellicht had kunnend redden? Immers:

> Met zo'n vader laat zich niet leven, of althans niet schrijven (wat hetzelfde is). Men moet er niet aan denken; het is erger dan tien bochels. Het is een volstrekt radeloze situatie. (...) (Het is) een natuurramp, waarvan wij ons de schrikbarendheid nauwelijks kunnen voorstellen.

In hetzelfde verband, aldus Mulisch, kon men denken aan August, Goethe's zoon die, levend in de slagschaduwen van zijn verwekker, als chronische dronkaard ten onder ging. Goethe's reactie op August's dood (overgeleverd door Eckermann) was even gelaten en berustend als die van Thomas Mann na het vernemen van de zelfmoord van zijn zoon Klaus. Hierop merkte Mulisch op, dat voor een dergelijke 'neutralisering' 'deze vader zelf zijn hele oeuvre nodig gehad heeft, - het verpletterende oeuvre, waarmee zijn zoon erfelijk belast was.'

'Er siegt, wo er hinkommt,' schreef Klaus Mann op 30 maart 1938 al in zijn dagboek. 'Werde ich je aus seinem Schatten treten?'

Thomas Mann gedroeg zich dubbelslachtig tegenover zijn oudste zoon: liefdevolle aanmoediging wisselde af met vernietigende afwijzing. Mann senior liet zich laatdunkend uit over de literaire ambities van junior, - Klaus zou zich zogenaamd maar hoeven uit te strekken in het opgemaakte bed dat zijn vader voor hem had klaargezet. In een novelle, *Unordnung und frühes Leid*, etste Thomas Mann een karakterportret van Klaus: de snotneus kon niks, kende niks, wist niks, waar haalde dit lichtgewicht zijn eerzucht vandaan? Anderzijds was er de hartelijkheid van de tovenaar. Over de door Mulisch in *Het Parool* besproken roman *Der Vulkan* van Klaus Mann, verschenen in 1939 en pas geruime tijd na de oorlog herdrukt, schreef Thomas Mann een brief aan zijn zoon, die eindigde met:

> In één woord, ik feliciteer je van harte en met vaderlijke trots. Naar ik hoor, hebben oudere collega's en meesters je op hun manier ook al hun vreugde en hun respect kenbaar gemaakt. Vast en zeker zullen je nog meer bemoedigende echo's bereiken. Trek je er verder niets van aan als je beste boek schijnbaar geruis- en gedruisloos voorbij gaat. Dat is nu zo, zal zo zijn en is bijna een eer. Om met oom Heinrich te spreken: 'De dag komt.'

Klaus Mann

Een jaar na de zelfmoord van Klaus schreef zijn vader over hem: ‘Ik ben ervan overtuigd dat hij tot de begaafdste van zijn generatie behoorde, misschien wel de allerbegaafdste.’

Mosterd na de maaltijd waarvan Klaus niet meer heeft kunnen proeven. In haar boek *Im Netz der Zauberer*[4.] suggereert Marianne Krüll dat Klaus misschien was blijven leven als de dagboeken van Thomas Mann eerder toegankelijk waren geweest, omdat er passages in staan waaruit Klaus had kunnen opmaken dat zijn vader hem de liefde en waardering toedroeg waarover de oude in het dagelijks leven zijn mond gesloten hield. Zou het? De kilte slaat je in het gezicht bij het lezen van de aantekeningen die Thomas Mann aan zijn dagboek toevertrouwde nadat hij de dood van Klaus had vernomen:

'... een zware schok. Telegram, dat Klaus in het ziekenhuis van Cannes in kritische toestand ligt. Snel daarop een telefoontje van zijn vriendin: mededeling van zijn dood. Lange bijeenkomst in bitter verdriet. Mijn medelijden gaat uit naar het moederhart en E. (= Klaus' lievelingszus Erika, J.B.). Hij zou het hun niet hebben mogen aandoen.'

Zelfs dan nog een opmerking die meer weg heeft van een verwijt in plaats van in de eerste plaats medelijden met de overleden zoon, van wiens worstelingen en depressies Thomas Mann zich bijster weinig heeft aangetrokken. Erger dan tien bochels. Natuurlijk begreep de jeugdige Harry Mulisch de verveeldheid van Klaus Mann toen deze voor de zoveelste keer over zijn wereldberoemde vader moest spreken terwijl hij het uiteraard liever over zichzelf had gehad. 'Zelfportret met tulband', dat zou worden opgenomen in *Voer voor psychologen*, lag nog in de nevels van de toekomst, - in dat zelfportret zou Mulisch over 'K.V.K.' schrijven: 'Het was een vader, die zijn zoon nooit precies verstaan heeft, nooit precies heeft begrepen, waar zijn zoon het over had (...).' Natuurlijk kon Mulisch zich in deze zin met Klaus Mann vereenzelvigen, - in enige andere zin absoluut niet. En wat zou hij van Klaus Mann hebben gevonden als deze zich inderdaad van een pseudoniem zou hebben bediend? In dezelfde tulbandbespiegelingen richtte hij zich tot 'K.V.K.' met de woorden 'Denk niet, dat ik nog met je overhoop lig. Waar ik mee bezig ben, dat is mij je naam toe te eigenen. De vader - dat is je naam. Alleen lafaards nemen een pseudoniem.'

V. Over de zelfmoord van Klaus Mann schreef Mulisch: 'Met zijn vader had zijn dood dus te maken; maar ook, volgens zijn vader, met een ingeboren "Todessehnsucht".'

Dit verlangen naar de dood zou volgens Thomas Mann al vroeg in het hart van Klaus zijn ontkiemd. Broer Golo Mann ('Herinneringen aan mijn broer Klaus') bevestigde dit: 'De gedachte aan zelfmoord had hij al verbazend vroeg en zij was verbazend hardnekkig.' Al in de kinderverhaaltjes van Klaus Mann kwam zelfmoord voor.

Tegelijkertijd kan men het een familietrek noemen: in de Mann-dynastie was zelfmoord welhaast zo doodgewoon als het neerdwarrelen van bladeren in de herfst. Tantes, ooms, nog andere verwanten zijn Klaus Mann voorgegaan in een zelfverkozen dood. 'Kann man, wenn der Selbstmord als latente Versuchung über einer Familie liegt, noch von einer freien Entscheidung sprechen?' vraagt Hans Jürgen Baden zich af in zijn diepgravende essay over Klaus Mann in *Literatur und Selbstmord.*[5.] Aangeboren fascinatie voor zelfmoord kwam eveneens voor in de familiegeslachten Hemingway en Wittgenstein, maar in achtereenvolgende generaties Mann, - beheerst door al dan niet heimelijke homoseksualiteit, incest en andere aberraties van het bloed, - kan worden gesproken van *noodlottigheid.*

In het gezin van Thomas Mann werd in 1919 nog een nakomertje geboren: Michael. Na een carrière in de muziek, ging hij op gevorderde leeftijd literatuur studeren, om zich na zijn promotie te concentreren op de nagelaten dagboeken van zijn vader. Daarin las hij over zichzelf dat pa had gevonden dat hij ‘als embryo eigenlijk geaborteerd had moeten worden’. In 1976 beging Michael Mann zelfmoord, zevenenzestig jaar oud. Een familietrek, ‘met zijn vader had zijn dood te maken’.

VI. Nog een derde reden zag Mulisch voor de zelfmoord van Klaus Mann:

‘En ten slotte had het te maken met de tijd, waarin hij leefde, *deze* tijd. (...) Deze tijd brak over hem heen als een katarakt.’

Waar Klaus Mann's ‘artistieke potentie’ nog wel ‘toereikte voor een leesbare Tsjaikowskibiografie, daar verpulverde zij tegenover het heden’.

Verpulverend ontvouwde Mulisch vervolgens zijn zienswijze inzake Klaus Mann's roman *Der Vulkan*, 'die geen roman is, maar de katarakt': een bijna nergens overtuigend werkstuk, omdat het niet 'door de artistieke hoogovens is heengegaan', 'langdradig, vervelend, haastig, rommelig, afgeraffeld'. Het boek was geschreven in een 'onstijl', nee, in een 'anti-stijl, die een onverteerbare melange is van de bijbel en de reportage, - het is de stijl van een zeker soort journalistiek, dat men in Nederland vooral tijdens de watersnood heeft leren kennen: de stijl van de artistieke onmacht.'

Mulisch, die van recenseren goddank niet zijn levensvervulling heeft gemaakt, vond *Der Vulkan* kortom een rotboek, van iemand die 'veel te veel bezeten' was, 'veel te veel een dilettant... veel te veel in opstand tegen zijn vader, de vakman, de magister'. En dat Thomas Mann ('de vaderlijke instantie') *Der Vulkan* 'diesen unübertroffenen Roman der emigration von 1933' had genoemd, vond Mulisch 'huiveringwekkend.' 'Zo iets zou Goethe nu weer nooit gedaan hebben.'

'Er is geen hoop,' schreef Klaus Mann in een essay, - het laatste dat hij zou schrijven. Het verscheen postuum, - twee maanden na zijn dood, - in de *Neuen Schweizer Rundschau* en droeg de titel 'Heimsuchung des europaïschen Geistes' ('Bezoeking van de Europese geest'). 'Of wij intellectuelen nu verraders zijn, of slachtoffers, wij zouden er goed aan doen, de volkomen hopeloosheid van onze toestand te erkennen. Waarom zouden we ons iets voorspiegelen? We zijn overgeleverd! We zijn verslagen!' In dezelfde tekst betoogde Mann: 'Honderden, ja duizenden intellectuelen zouden moeten doen wat Virginia Woolf, Ernst Toller, Stefan Zweig, Jan Masaryk hebben gedaan.'

Hij bedoelde: zelfmoord.

In zijn *Parool*artikel citeerde Mulisch uit dit wanhoopsgeschrift ('Ziehier het laatste wat hij voor zijn dood neerschreef'):

> Een nieuwe beweging zouden zij in het leven moeten roepen, de Europese intellectuelen, een beweging der vertwijfeling, een opstand der hopelozen... Een golf van zelfmoorden, waaraan de voortreffelijkste, de beroemdste geesten ten offer zouden vallen, zou de volkeren opschrikken uit hun lethargie, zodat zij de dodelijke ernst van de bezoeking begrepen, die de mens over zich afgeroepen heeft door zijn domheid en zelfzucht.

Dit was ongetwijfeld laatste, diepste ernst, zo voegde Mulisch hieraan toe, en hij vroeg zich af of de ernst van Klaus Mann zulke vormen zou hebben aangenomen als hij een andere vader zou hebben gehad.

In 'Zelfportret met tulband' zou hij op soortgelijke manier over zichzelf filosoferen. Na de dood van 'K.V.K.' (in 1957) sprak hijde overledene toe: 'In aanmerking genomen, dat je volstrekt iemand anders bent dan ik, - iets dat jij nooit beseft hebt, - hoe zou het zijn, wanneer ik de vader was geweest en jij de zoon?' Inderdaad, hoe zou dat zijn geweest, Harry Mulisch met een andere vader?

Massale zelfmoord door intellectuelen, - zoals Mulisch natuurlijk weet, werd dit denkbeeld ook gepredikt door Che Guevara: 'Het is plicht van de intellectuelen om als klasse zelfmoord te plegen.' In de geschriften van E.M. Cioran, 'de estheet van de wanhoop', vindt men het idee van 'collectieve zelfmoord' eveneens terug, al kan het Cioran niet schelen dat deze alleen onder intellectuelen zou plaatsvinden, collectieve zelfmoord van de hele mensheid lijkt hem ook wel een uitkomst, maar

voor ‘een dergelijk sukses’ zijn ‘de geesten nog niet rijp genoeg.’[6.] In Cioran's *Bittere syllogismen*[7.] staat deze sententie, leuk om op een nieuwjaarskaart te drukken: ‘Ik geloof in het heil der mensheid, in de toekomst van de cyaankali...’ Een pleidooi voor collectieve zelfmoord van de hele menshied is ook het boek van Ulrich Horstmann *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht* (Medusa Verlag, Wien/Berlin 1983.) Dergelijke ‘laatste, diepe ernst’ is Harry Mulisch een gruwel, erger dan tien bochels. Zijn geringschattende commentaar er op is na te lezen in *De zaak 40/61.* Aldaar voert hij Menno ter Braak op, die ooit schreef over ‘de minieme waarde van het intellect bij intellectuelen’ en als reactie op de totalitaire barbarij niets beter te doen wist dan: zelfmoord plegen. Mulisch: ‘Het denken van zijn leerlingen strekt zich over het algemeen niet verder uit

dan tot de gedachte, dat men moet denken; en wanneer men onderzoekt, wat zij uiteindelijk tegenover de totalitaire barbarij denken te plaatsen, dan vindt men de collectieve zelfmoord.'

VII. Voorts schreef Mulisch in zijn *Parool*artikel dat men omtrent de zelfmoord van Klaus Mann 'wist dat dit gebeuren zou.' Hoe? Door het onderwerp van zijn lezing en zijn lusteloze gedrag na de pauze. Niet wist men dat het gebeuren zou door een of ander 'teken'.

Een dergelijk 'teken' deed zich wel voor tijdens de laatste lezing van Thomas Mann in Amsterdam, 1955 - kort voor zijn overlijden op 12 augustus dat jaar. Mulisch herinnerde zich, dat de tovenaar sprak: 'In den Bäumen, im Dachwerk der nahen Friedhofskirche rauschte und rasselte der Wind.' En dat bij die woorden plotseling het lampje op zijn katheder uitging. Zo zag men de dood van de meester aangekondigd, besloot Mulisch, als volgt redenerend:

Harry Mulisch in 1957

'Zodra de afmetingen van een mens een zekere maat overschrijden, krijgen de gebeurtenissen om hem heen zin; - dat is een dierbare overtuiging van mij.'

De jonge schrijver, zijn roman *Het zwarte licht* stond op het punt van verschijnen, gaf hiervan enige voorbeelden:

'Het begon te onweren toen Mozes op de Sinaï zijn geboden concipieerde, toen Beethoven stierf; bij Austerlitz brak de zon door toen Napoleon de Europese geschiedenis korte tijd tot een kunstwerk maakte.' Zo ging bij Thomas Mann het lichte uit.

Zo ook kwam op de dag van Harry Mulisch' geboorte de Vesuvius plotseling in verhevigde werking. Toen hij in 1951 het manuscript van zijn debuutroman *archibald strohalm* in het holst van de nacht afleverde bij de jurysecretaris van de Reina Prinsen Geerligsprijs, spatten de bliksems langs het zwarte zwerk en brak er gedonder los boven Amsterdam. Later, bij het schrijven van *Het stenen bruidsbed*, een roman over het bombardement van Dresden, zou hij nog meemaken dat het plafond van zijn werkkamer instortte, waarbij zijn eikehouten werktafel overlangs werd gespleten. Gelukkig was hij toen juist even de deur uit.

Carl Gustav Jung heeft daar nog iets over geschreven: *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge.*

In het titelstuk van *Voer voor psychologen*, volgens de 'Kalender' achter in het boek geschreven in mei 1956, dus één maand vóór het *Parool*stuk, schreef Mulisch al over 'een wezenlijk element in al (zijn) werk', namelijk de 'relatie tot zekere schokkende gebeurtenissen in de natuur en in de (...) realiteit'.

Voorbeeld: *Het zwarte licht* speelt zich niet voor niets af op 20 augustus 1953. Op die datum zou volgens vele sekten de wereld vergaan en kon het Laatste Oordeel worden verwacht. Als dat niet een schokkende gebeurtenis in de natuur is?

In het verhalende werk van Mulisch doen zich vaak natuurrampen voor ter begeleiding van de beschreven realiteit: stormen, inslaande bliksems, overstromingen, bosbranden, neerstortende hemelstenen, hittegolven, aanhoudende donkerte, aardbevingen. Gefascineerd door een onweer boven zee, schreef hij daar een lyrisch verslag van: 'Mededeling aan het meteorologisch conservatorium.' Als in *De ontdekking van de hemel* Ada Brons door haar vriend Max Delius in een café wordt voorgesteld aan haar toekomstige echtgenoot Onno Quist, '(laat) op hetzelfde ogenblik ergens een ober een dienblad vol serviesgoed vallen'. Het lawaai dat dit veroorzaakt is een zwakke vóórecho van de noodlottigheden die deze drie personages nog wachten, en helemaal niets is het vergeleken bij 'het gierende pandemonium' dat een paar honderd bladzijden verderop losbreekt: bij heftig noodweer valt er een boom op de auto waarmee het drietal zich verplaatst. Ada, dan zwanger van ofwel Max, ofwel Onno, zal ten gevolge van deze klap (de 'bijlslag' in de nek van Ödön von Horváth...) zestien jaar lang roerloos en stil in coma blijven voordat ze sterft. Ook dit kondigt de schrijver aan met een natuurbeeld: 'Ofschoon het tumult niet afnam, was het alsof plotseling een totale stilte was gevallen.'

Dat Harry Mulisch ooit aanwezig is geweest bij een spreekbeurt van de oudste zoon van Thomas Mann, moet zijn denk- en ideeënwereld in verrijkende zin hebben beïnvloed. Zijn *Parool*artikel erover, dat nooit is herdrukt, bevat kernen van later uitgewerkte ideeën en thema's.

Toen Klaus Mann overleed, motregende het in Cannes.

Op hem is in Mulisch' leven het dictum van Heraclites van toepassing, door Mulisch zelf in *Voer voor psychologen* geciteerd: 'De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt.'

Eindnoten:

1. Klaus Mann, *Tagebücher* 1931-1949. Tussen 1989 en 1991 in een zesdelige pocketserie verschenen bij Edition Spangenberg, München.
2. Klaus Mann, *Het keerpunt. Een autobiografie.* Nederlandse vertaling Willem van Toorn. Serie 'Privé Domein', De Arbeiderspers, Amsterdam 1984.
3. Harry Mulisch, 'Vader en zoon: de dood in het verschiet. Bij Klaus Mann's roman *Der Vulkan.* In: Het Parool, 16 juni 1956.
4. Marianne Krüll, *Im Netz der Zauberer. Ein andere Geschichte der Familie Mann.* Arche Verlag, 1991.
5. Hans Jürgen Baden, *Literatur und Selbstmord.* Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1965.

6. E.M. Cioran, ‘Gedachten over de zelfmoord’. Nederlandse vertaling C.N. Lijsen. In: *Randstad 13.* De Bezige Bij, Amsterdam 1969.
7. E.M. Cioran, *Bittere syllogismen.* Nederlandse vertaling Huug Kaleis. De Arbeiderspers, Amsterdam 1993.

Heribert Korte

‘Het mooiste schilderij van de wereld’
Marcel Proust en het Gezicht op Delft van Johannes Vermeer

Johannes Vermeer (1632-1675) was de lievelingsschilder van de Franse schrijver Marcel Proust (1871-1922). Zo waren de Nederlandse steden voor Proust steden van Vermeer die hij met zijn pen heeft geschilderd, ‘poëtisch en lucide, als de schilderijen van zijn lievelingsschilder Vermeer’.[1.] Marcel Proust kwam (waarschijnlijk) in 1898 voor het eerst naar Nederland toen hij in het Rijksmuseum te Amsterdam een Rembrandttentoonstelling bezocht die ter gelegenheid van de inhuldiging van koningin Wilhelmina was georganiseerd. In oktober 1902 bezocht hij samen met zijn vriend Bertrand de Salignac Fénelon Nederland voor de tweede maal. Behalve Amsterdam, Dordrecht, Delft, Volendam en Haarlem bezochten ze Den Haag. In het Mauritshuis zag Proust voor het eerst Vermeers *Gezicht op Delft*: het schilderij maakte een verpletterende indruk op hem. In 1907 schreef hij in een brief aan Mme de Caraman-Chimay:

> Het schilderij waar ik het meest van gehouden heb in Holland (...) is het Gezicht op Delft van Van Meer in het museum in Den Haag.[2.]

En in 1921 schreef hij in een brief aan Jean Louis Vaudoyer, terugblikkend op zijn eerste kennismaking:

> Sinds ik in het museum van Den Haag een Gezicht op Delft heb gezien, heb ik geweten dat ik het mooiste schilderij van de wereld heb gezien.

Enkele dagen later benadrukte hij het nog eens:

> U weet dat Vermeer de schilder van mijn voorkeur is sinds dat ik twintig was en naast andere tekenen van deze voorliefde heb ik Swann een biografie over Vermeer laten schrijven in *De kant van Swann* in 1912.[3.]

De kant van Swann is onderdeel van de romancyclus *A la recherche du temps perdu.* De roman die Proust wilde schrijven zou aanvankelijk drie delen beslaan en is in eerste instantie begonnen als een kritiek op de literatuuropvatting van de literatuurcriticus Sainte-Beuve, die van mening was dat kennis van de persoon van een schrijver noodzakelijk is om zijn werk te kunnen beoordelen. Marcel Proust vond dat onzin en schreef als reactie *Contre Sainte-Beuve* (dit heeft Proust echter nooit afgemaakt en het boek is in zijn onvoltooide vorm pas lang na zijn dood verschenen). De omvang van de roman nam echter steeds toe; niet alleen voegde Proust hoofdstukken toe waarin hij een bepaald thema behandelde, zoals *Sodome et Gomorrhe*, maar de Eerste Wereldoorlog onderbrak de wording van de roman en zorgde in feite voor een nieuwe dimensie. Proust was nauwelijks in staat de gehele ‘kathedraal’ te voltooien omdat hij met een zwakke gezondheid kampte die bovendien

2. *Correspondance de Marcel Proust*, deel VII, 1907. De vertaling van de Franse citaten is, tenzij anders vermeld, van mij (HK).
3. Dit en het vorige citaat uit: *Correspondance de Marcel Proust*, bezorgd, gepresenteerd en geannoteerd door Philip Kolb, deel XIV, 1921, Plon, Paris 1970-1991.

snel verslechterde. Het was voor hem een grote zorg of hij voldoende tijd zou hebben om zijn werk af te kunnen maken. In een ongehoord korte tijd schreef hij, teruggetrokken in zijn kamer en in bed liggend, de nog ontbrekende delen. De correcties aan de laatste delen zijn onderbroken door zijn dood op 18 november 1922. De cyclus omvat in haar definitieve versie meer dan 3.000 bladzijden.

Onoverbrugbare kloof

In het begin van de romancyclus ontdekt de verteller Marcel dat de wereld is gescheiden in twee klassen: de aristocratie (de kant van de Guermantes) en de burgerij (de kant van Swann). Tot deze laatste klasse behoren

illustratie: Paul Tuijnman

de families van Marcel en Swann. *Un amour de Swann* is te beschouwen als een op zichzelf staande episode waarin Swann verliefd wordt op zijn latere vrouw (Odette de Grécy). Hoewel dit verhaal voor Marcels geboorte speelt, staat het niet geïsoleerd van de romancyclus omdat Swann alle belangrijke thema's vertegenwoordigt die in de cyclus van belang zijn. Dat blijkt bijvoorbeeld aan het slot van het derde deel van *Du côté de chez Swann, Noms de pays: le nom,* als Marcel verliefd wordt op Gilberte, de dochter van Swann, en hij in feite diens ervaring herhaalt.

In *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* komt Marcel via Gilberte in contact met de ‘bloeiende meisjes’. Een van hen is Albertine die een grote rol in zijn verdere leven zal spelen. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* staat hoofdzakelijk in het teken van de burgersalon van Mme Verdurin.

Proust beschrijft met veel ironie de kleine kring van vertrouwelingen zoals de arts Cottard, de diplomaat Norpois en de schilder Elstir. De burgerij is door een onoverbrugbare kloof van de adel gescheiden. Voor Marcel vormen de kleine salons lange tijd een onbereikbare en schitterende wereld waarin met name de hertogin van Guermantes een sprookjesachtige indruk bij hem weet te wekken.

Le côté de Guermantes beschrijft hoe Marcel uiteindelijk in haar exclusieve salon wordt geïntroduceerd. Vanaf dat moment echter verliest de adellijke wereld al haar glans.

Sodome et Gomorrhe behandelt het thema van de homoseksualiteit waar als hoofdpersonages Albertine en baron de Charlus figureren.

In *La Prisonnière* en *Albertine disparue* ontleedt Marcel de paradoxale liefde die hij voor Albertine heeft. Aanvankelijk stelt hij alles in het werk om de geliefde aan zich te binden, maar haar nabijheid en de jaloezie op mogelijke rivalen doden zijn verlangen. Als Albertine de verstikkende situatie ontvlucht, komt Marcels verlangen in verhevigde vorm terug. Het ergst van alles is echter dat zelfs deze hevige liefde op den duur vervaagt, dat de liefde hem verlaat. Pas veel later hoort Marcel dat Albertine, kort na haar vlucht, is omgekomen.

In *Le Temps retrouvé* keert Marcel na een jarenlange afwezigheid nog eenmaal terug in de salon van de Guermantes. De vrienden van weleer zijn onherkenbaar veranderd. Verwarrender is dat het systeem van rangen en standen door de Eerste Wereldoorlog is verdwenen. De hertog van Guermantes is na de dood van zijn vrouw hertrouwd met Mme Verdurin waardoor zij de nieuwbakken hertogin is die de salon leidt. Odette is na de dood van Swann hertrouwd met baron de Forcheville zodat ook zij als barones tot de zogenaamde hogere kringen behoort. De onoverbrugbare kloof die de beide kanten ooit gescheiden hield, blijkt niet meer te bestaan. Tot zo ver een zeer beknopte inhoudsbeschrijving.

Artistieke roeping

Proust schreef Vaudoyer ter gelegenheid van een tentoonstelling van Hollandse Meesters in het Jeu de Paume (voorjaar 1921) te Parijs om hem te feliciteren met zijn 'merveilleux articles' en vooral met wat hij over Vermeer schreef. Naar het schijnt zijn het gedeeltelijk zijn artikelen geweest die Proust deden besluiten een bezoek aan de tentoonstelling te brengen. De tentoonstelling heeft Proust niet alleen geïnspireerd de dood van het personage Bergotte te beschrijven, maar ook het thema Vermeer weer op de voorgrond van de roman[4.] te plaatsen, nauw verbonden met het thema van de artistieke roeping, de aard en de functie van de kunst.

Het lijkt duidelijk dat Proust er op gesteld was Vaudoyer eraan te herinneren dat zijn voorkeur voor Vermeer niet van recente datum was. Hij wilde zich onderscheiden van tijdgenoten voor wie Vermeer, die hijzelf 'de grootste schilder van de wereld' noemde, nog in 1921, zo noteerde hij, 'een onbekende' was. Critici zagen Vermeer als een voorloper van de impressionisten omdat hij zich op het probleem van het licht in de open lucht had geworpen. Proust zag het *Gezicht op Delft* van Vermeer in 1902 voor het eerst. Maar in *Jean Santeuil* (geschreven tussen 1896 en 1904, onvoltooid gebleven en voor het eerst uitgegeven in 1952), waar Proust aan negentien schilders refereert, is er geen enkele keer sprake van Vermeer. Vermeer maakt ook geen deel uit van de schilders die de jonge Proust, bij de eeuwwisseling, graag voor de geest haalt.

Met het *Gezicht op Delft* ontdekte Proust Johannes Vermeer. Toen hij in mei 1921 aan Vaudoyer bekende dat hij 'bijna niets van Vermeer' kende, moet Proust zonder twijfel bedoeld hebben dat hij bijna geen schilderijen in levende lijve had gezien. Volgens zijn gewoonte had hij echter zijn toevlucht genomen tot reproducties om zijn kennis te vergroten en zijn indrukken te verdiepen. Op 12 december 1904 schreef hij al aan Fénelon:

> Ik schaam me ervoor je niet bedankt te hebben voor de mooie reproducties die me een kostbare verdubbeling van mijn bewondering voor Vermeer en mijn vriendschap voor jou geven.[5.]

'Combray'

Proust zette zijn onderzoek voort en getuige het personage Swann dat 'verleid' wordt door een *Toilette de Diane* die door het Mauritshuis was gekocht van Goldschmidt als een Nicolaas Maes, maar die in feite een Vermeer was, blijkt dat Proust inmiddels zeer goed op de hoogte was van veel wat met zijn geliefde schilder te maken had.

De oorspronkelijke plaats die Vermeer in de *Recherche* inneemt, zijn rol in het leven van Swann, de dood van Bergotte en de ontwikkeling van de gedachten van de verteller, is onder andere bestudeerd door Juliette Monnin-Hornung. Zij constateert, veelvuldig de analogie aantonend tussen de 'stil-levens', portretten en Proustiaanse

landschappen, verwonderd dat er kennelijk geen enkel schilderij van Vermeer als inspiratiebron is gebruikt voor de beeldende beschrijvingen in het oeuvre van Proust.

René Huyghe onderscheidt echter ‘verkozen overeenkomsten, verwantschappen’ tussen de visie van Vermeer en Proust en hij bevestigt dat het belang dat Proust aan het *Gezicht op Delft* toekent niet toevallig is, want dit is het schilderij bij uitstek dat de overeenkomst aantoont. In deze context leent een detail van de beschrijving van de kerk van ‘Combray’ zich goed voor nadere bestudering (de plaats ‘Combray’ speelt een belangrijke rol in de roman en het eerste gedeelte van de roman heeft Proust zelfs *Combray* genoemd).

Hedentendage zijn nog weinig mensen te verlokken de plaats Illiers met ‘Combray’ te verwarren omdat ‘Combray’, zoals we inmiddels weten, een ervaring van Prousts verbeelding is. Het bestaat niet in de zin waarin Illiers bestaat, een eeuwenoud boerendorp ten zuiden van Chartres waar het kind Marcel Proust met zijn vader (die niet zoals in de *Recherche* een hoge ambtenaar op het ministerie van buitenlandse zaken in Parijs was, maar arts) en zijn moeder tijdens de vakanties logeerden

in het huis van zijn oom, de manufacturenwinkelier Jules Amiot en zijn tante Elisabeth. Deze tante was niet de ingebeelde zieke tante Léonie, ofschoon ze wel permanent in bed lag van waaruit ze nauwlettend alle voorbijgangers in de gaten hield.

Er valt met weinig moeite een lange lijst samen te stellen van personen en situaties uit de roman die buiten de werkelijkheid van Illiers vallen. 'Combray' is dan ook een mythologisch landschap.

Proust heeft gewezen op de ijdelheid van de pogingen om achter de werkelijkheid van een roman de werkelijkheid van het tastbare bestaan te zoeken. Toch bracht hij wel degelijk een sleutel in de roman aan die naar Illiers verwijst als de magische plek van zijn jeugd, het 'Combray' van zijn verbeelding waaruit de *Recherche* op wonderbaarlijke wijze is voortgekomen. Na de dood van Proust in 1922 begonnen de Proustkenners met het onderzoek naar de verbanden tussen de roman en de werkelijkheid. En al gauw kon een transparante laag de plattegrond van Illiers en omgeving bedekken, waarop het denkbeeldige landschap van Combray in kaart was gebracht.

In de jaren daarna bereikte de invloed van de schrijver zelfs dat de *Rue du Saint-Esprit* werd herdoopt in de *Rue du Dr Proust*, dat de *Rue de l'Oiseau Flesché* de *Rue du Dr Galopin* werd, naar een van Prousts personages, en dat het Lyceum de naam van Marcel Proust kreeg. Het park dat Marcels oom had gekocht en naar een historische open plek in het Bois de Boulogne *Pré Catelan* had genoemd, werd door de minister van Onderwijs bij het nationaal cultuurbezit ingelijfd. Het huis van tante Elisabeth kreeg het opschrift *Maison de tante Léonie* en in 1971, bij de viering van Prousts honderdste geboortedag, werd Illiers officieel Illiers-Combray. De verbeelding had de werkelijkheid verdrongen.

In de loop der jaren trok het mysterie van Combray steeds meer pelgrims, in het bijzonder op een van de zaterdagen in mei, die de organisatoren van de Franse *Société des Amies de Marcel Proust* jaarlijks bestemmen voor de *Journée des Aubépines*, de dag waarop de meidoorn, 'deze katholieke, deze kostelijke heester' van Proust, in bloei staat.

We zullen zien dat het detail van de beschrijving van de kerk van 'Combray' in de roman een detail is dat significanter blijkt dan bij een eerste, oppervlakkige lezing voor mogelijk wordt gehouden.

In *Combray* verschijnt 'la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire' soms van ver 'zo dun, zo roze', dat hij 'met een nagel in de hemel gekrast' lijkt te zijn. Van dichterbij 'viel vooral de donkere roodachtige tint van de stenen op; en op een mistige morgen in de herfst zou men gedacht hebben dat midden tussen de violette onweerstinten van de wijngaarden een ruïne stond met de purperen kleur van wilde wingerd.'[6.]

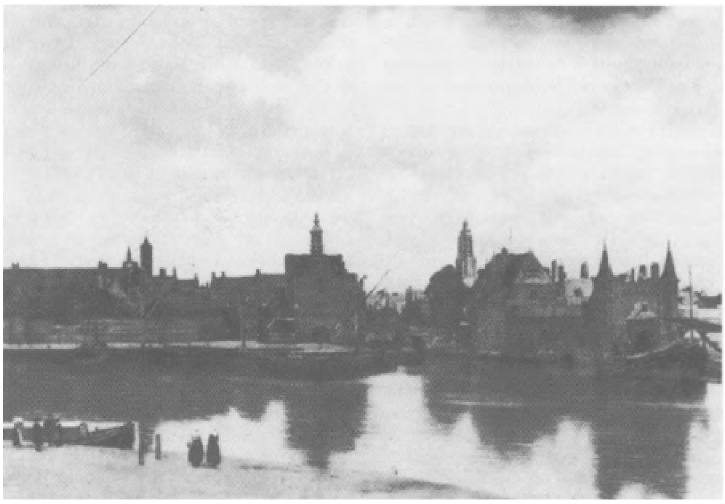
De klokketoren duikt wederom op een mooie zonnige zondag op: 'zelf door de zon goudbruin gebakken als een buitensporig grote gewijde brioche met zijn bladerige dak en de kleverige druppels van de warmte'. Later staat hij 'zo zacht in het licht van de ondergaande zon, dat hij als een kussen van bruin fluweel in de verblekende avondhemel gedrukt scheen te zijn die wat meegegeven had, een holte gemaakt had om plaats voor hem te maken en weer terugvloeide over de randen'.[7.]

Proust, die eerst de kerk met een herderin, met een 'hoge zwarte mantel' vergelijkt en de 'trieste straten' van Combray en de 'zwartachtige' kleur van de stenen voor de geest roept, heeft zijn klokketoren met een rijk kleurengamma 'geschilderd': roze, rood, violet, goud en bruin. Het beeld dat de klokketoren met een brioche vergelijkt, met zijn 'bladerige dak' (eigenlijk: 'schubben') en 'kleverige druppels van de warmte' is curieus, net als het beeld van het 'fluwelen kussen' tegen de hemel gedrukt terwijl het licht 'terugvloeit' over de randen; het beeld is duidelijk *beeldend* geschreven.

Hoogtepunten van licht

Als iemand naar het *Gezicht op Delft* kijkt, dan valt het op, en we kunnen er eigenlijk niet aan voorbijgaan, dat de kleuren heel goed overeenkomen met deze passage uit de *Recherche*: mauve-bruin (mauve: zacht, met geel gemengd paars), daar waar de schaduw

van de wolken valt, het rood van de daken en de kleurschakeringen van de klokketorens (die verlopen van bruin tot het schitterend goud van de toren rechts van het midden op de achtergrond (de Nieuwe Kerk)). Als men het schilderij van dichtbij bekijkt, valt een optisch effect op dat de deskundigen karakteristiek voor Vermeer noemen, namelijk het 'lichtgevend pointillisme', door René Huyghe beschreven als een effect 'dat aan de hoogtepunten van licht de cirkelvormige uitbreiding (geeft) die men van schitterende juwelen en verre lampen in de nacht waarneemt'. Het effect van deze 'lichtgevende pigmentvorming', deze 'hoogtepunten van licht', is dat van een 'ingelegd werk' (als een mozaïek) aan de oppervlakte van het doek met 'lichtgevende deeltjes'. Ze doen op een vreemde manier, van het visuele standpunt gezien, aan het 'bladerige dak en de kleverige druppels van de warmte' van Proust denken.



'Gezicht op Delft', Johannes Vermeer

Anderen menen dat de 'hoogtepunten van licht', van dichtbij bekeken, ontleed zijn in lichtgevende punten die op 'luchtbelletjes' (globules de 'halation') lijken zoals ze op de oppervlakte van ongepolijst glas voorkomen. Huyghe heeft het in dit verband over 'de indruk van enigszins onscherp' dat deze licht 'druppeltjes' creëren. Dit onscherpe aspect valt in het bijzonder op als men van dichtbij kijkt naar de stadspoorten en de toren in de schaduw die zich dicht bij de kade verheft, links van het midden (de toren van het Agathaklooster, daarachter is nog net de spits van de Oude Kerk te zien) en die inderdaad de vergelijking zou kunnen suggereren - door zijn vorm, kleur en het onscherpe - met 'een kussen van bruin fluweel'.

Charles Seymour Jr. wierp, terwijl hij het bijzondere licht van Vermeer onderzocht, indirect een nieuw licht op de overeenkomsten tussen het *Gezicht op Delft* en Prousts visie. Seymour nam de vaak genoemde maar nooit bewezen veronderstelling over dat Vermeer een camera obscura gebruikt zou hebben bij de totstandkoming van zijn schilderijen. Het zo bijzondere aan Vermeer voorbehouden aspect van het licht zou dan niet de weergave zijn van een 'vision directe' van de werkelijkheid zelf, maar via 'een beeld door middel van een lens gebroken' zijn: vandaar de 'stippels', het effect van 'kleine cirkels'. De onscherpheid kan verklaard worden uit het feit dat het apparaat waar Vermeer mee gewerkt zou hebben niet kon worden ingesteld. Seymour heeft na zorgvuldig onderzoek een dergelijk apparaat kunnen reconstrueren en verkreeg dezelfde resultaten: 'Om dat optisch effect van Vermeer te kunnen schilderen', concludeerde hij, 'moet men het gezíen hebben'.

Maar Vermeer kon het optisch effect, omdat het een fenomeen van gebroken licht is, 'niet direct met het blote oog hebben waargenomen'. Het voordeel voor de schilder, en vooral voor de schilder van panorama's, van de camera obscura is volgens Seymour, dat hij een totaalbeeld onder ogen heeft maar vereenvoudigd en al geabstraheerd; een vorm die zijn eigen tweedimensionale ruimte heeft gecreëerd; opgevangen en verenigd volgens een uniek perspectief, dat in een gelijkmatige helderheid baadt en omdat de bron van het licht daarbuiten ligt, hebben we te maken met een ander licht dan het licht op het werkelijke fragment van de wereld waarvan het de projectie is.

Seymour demonstreerde vervolgens op overtuigende wijze dat het *Gezicht op Delft* 'tenminste gedeeltelijk naar een projectie op een muur of wit papier in een verduisterde kamer' geschilderd zou moeten zijn.

Zou Proust de camera obscura en het gebruik dat schilders ervan maakten, gekend hebben? Niets wijst erop dat we deze vraag bevestigend kunnen beantwoorden. Hoewel er volgens Germaine Brée een overvloed van Proustiaanse toespelingen op diverse optische instrumenten is te onderscheiden - iedere verwijzing naar dit instrument ontbreekt. Zij ziet tussen de beelden van de 'laterna magica', de toverlantaren van 'Combray', en de 'optische doos', de camera obscura van Vermeer, desondanks gemeenschappelijke lijnen lopen; de kerk van Combray is zelf een soort donkere kamer van het avontuur van de verteller die de wereld van Combray laat opkomen in een licht dat van elders komt, waarvan de doorzichtigheid, de transparantie het geluk voor de geest haalt. Misschien is de diepe indruk die het *Gezicht op Delft* op Proust heeft gemaakt veroorzaakt door het feit dat hij zeker wist dat dit schilderij geheel en al uit het licht is geboren, gemaakt door het licht en levend 'dans la lumière'.

De stof van onze boeken

Als Proust de klokketoren van Combray beeldend met een 'bladerig dak', 'kleverige druppels' en een 'kussen van bruin fluweel' beschrijft, dan lijkt het geschetste beeld goed te passen bij de zeer diepe visuele indruk die de lange bestudering van het doek van Vermeer bij hem heeft achtergelaten. Het gaat om lichteffecten die aan een optisch fenomeen (gebroken licht) zijn verbonden, een fenomeen dat niet met het

blote oog in de werkelijkheid kan worden waargenomen en Proust was door Vermeers licht ‘druppeltjes’ geraakt blijkens een toespeling hierop in een passage van *Contre Sainte-Beuve.* Zonder twijfel is het de eerste toespeling op Vermeer in zijn oeuvre:

> Vergeet het niet: de stof van onze boeken, de substantie van onze zinnen moet immaterieel zijn, niet ontleend aan de werkelijkheid, maar onze zinnen zelf en ook de gebeurtenissen moeten gemaakt zijn van de doorzichtige samenstelling van onze beste ogenblikken waar we buiten de werkelijkheid en de tegenwoordigheid staan. De stijl en de handeling van een boek worden uit deze *bezegelde lichtdruppels* gemaakt. [cursivering van mij (HK)][8.]

De toespeling op de verrijzenis van de onwillekeurige herinnering die Proust al in het begin van zijn oeuvre zocht, heeft een schijn van vanzelfsprekendheid gekregen, vooral als men dat vergelijkt met de overpeinzingen van het personage Bergotte voor het doek van Vermeer:

> Hij stierf onder de volgende omstandigheden: een vrij lichte aanval van uremie leidde ertoe dat hem rust werd voorgeschreven. Maar aangezien een criticus had geschreven dat in het Gezicht op Delft van Ver Meer (uitgeleend door het museum van Den Haag voor een Hollandse tentoonstelling), een schilderij waar hij weg van was en dat hij heel goed meende te kennen, een klein geel muurvlak (dat hij zich niet herinnerde) zo goed geschilderd was dat het, keek men alleen daarnaar, als een kostbaar Chinees kunstwerk was, van een schoonheid die op zichzelf kon staan, at Bergotte een paar aardappels, ging op weg en betrad de tentoonstelling. Al bij de eerste treden die hij op moest gaan werd hij overvallen door duizeligheid. Hij liep langs een aantal schilderijen en onderging de indruk van het schrale en zinloze van een zo gemaakte kunst, die niet opwoog tegen het stromen van tochtwind en zonlicht in een Venetiaans palazzo, of in een gewoon huis aan zee. Ten slotte stond hij voor de Ver Meer die hij zich luisterrijker herinnerde, meer verschillend van alles wat hij kende, maar waar hij voor het eerst in opmerkte, dank zij het artikel van de criticus, kleine figuren in blauw, dat het zand roze was, en voorts de kostbare materie van het kleine gele muurvlak. Zijn duizeligheid nam toe; hij hield zijn blik gevestigd als een kind op een gele vlinder die het wil vangen, op het kostbare kleine

> muurvlak. 'Zo had ik moeten schrijven,' zei hij. 'Mijn laatste boeken zijn te schraal, ik had verscheidene lagen kleur moeten aanbrengen, van mijn taal een kostbaarheid op zichzelf moeten maken, zoals dit kleine gele muurvlak.' Intussen ontging de ernst van zijn duizeligheid hem niet. In een hemelse balans verscheen hem, een van de schalen beladend, zijn eigen leven, terwijl de andere het zo mooi in geel geschilderde kleine muurvlak bevatte. Hij voelde dat hij zonder nadenken het eerste had gegeven voor het tweede. 'Ik zou toch niet graag,' zei hij bij zichzelf, 'voor de avond-kranten het sensatiebericht van deze tentoonstelling zijn.' Hij herhaalde in zichzelf: 'Klein geel muurvlak met een afdak, klein geel muurvlak.' Intussen viel hij neer op een cirkelvormige sofa; even plotseling verdween de gedachte dat zijn leven op het spel stond en zei hij bij zichzelf, zijn optimisme hervindend: 'Het is gewoon een indigestie die ik van die niet goed gaar gekookte aardappels heb gekregen, het betekent niets.' Een nieuwe klap sloeg hem neer, hij rolde van de sofa op de grond waar alle bezoekers en suppoosten naar toesnelden. Hij was dood.[9.]

Wat in dit fragment vooral opvalt bij de toespeling naar de 'bezegelde lichtdruppels', is het zeer directe gebruik dat Proust maakt van de picturale techniek van Vermeer voor zekere stilistische effecten die hij zelf zoekt; Bergotte, voor het 'kleine gele muurvlak', betreurt het dat hij er niet in geslaagd is een literaire stijl te vinden die hetzelfde visuele effect zou kunnen creëren als dat van Vermeer.

Lichtinval

In het geval van de beschrijving van de klokketoren is het zeer waarschijnlijk dat we ons voor een soort 'dubbele afdruk', een afdruk over elkaar heen, bevinden, het doek van Vermeer dat zich voor andere afdrukken bevindt, misschien van Illiers-Combray; in de geest van Proust zou men dan kunnen spreken van een lens die in de donkere kamer van de herinnering een verlicht 'vlak' breekt en in één tafereel meervoudige beelden laat ontstaan waardoor warrige beelden over diverse vlakken verspreid worden. Moeten we dit misschien de 'werkelijkheid achter de werkelijkheid' noemen die Proust zocht en wilde verbeelden?

Als de verteller aan het eind van zijn lange odyssee uiteindelijk op de 'mooiste dag' van zijn leven is aangeland, de dag waarop hij de zin van zijn leven ontdekt, is dat dankzij een *lichtinval*, hij weet niet vanwaar gekomen, die de 'vastes enluminures', de 'uitgestrekte gekleurde prenten' van zijn herinnering verlicht, 'de kerk van Saint-Hilaire, de afgemeerde gondola aan de voet van de Sint Georges de Grote aan het Canale Grande belegd met schitterende saffieren'.[10.]

Ook hier lijkt Proust naar het *Gezicht op Delft* te verwijzen omdat de toren en de afgemeerde boot aan de voet kunnen refereren aan de grote poort en de 'ingelegde' lichtschitteringen rechts op de voorgrond van Vermeers doek, maar het beeld blijft fragmentarisch, een 'klein vlak' dat van het grote panorama geïsoleerd is, een 'lichtdruppel'.

Het is niet verwonderlijk dat Vermeers 'transparantie' van het koleriet, de kleurenrijkdom, de kwaliteit als 'luchtspiegeling', Proust geraakt heeft zoals aangeduid in het citaat uit *Contre Sainte-Beuve.* Wat echter volgens Brée karakteristieker is, is dat Proust de indrukken die diep geworteld waren, heeft omgezet in symbolen: de transparantie van het doek is bij hem de transparantie van 'onze beste ogenblikken' geworden; en de 'bezegelde lichtdruppels' verwijzen naar het werk van de kunstenaar Vermeer.

Volgens Proust *herschept* de schrijver net zo als de schilder (in de roman het personage Elstir). De kunstenaar kan 'vergissingen' stimuleren, net als de anamorfoses, de optische illusies, de curieuze perspectieven, de effecten van het licht, kortom al die 'ware luchtspiegelingen' die Elstir zo boeien.

De tweede keer dat Marcel voor de schilderijen van Elstir staat heeft hij de volgende overdenking: het kan ons gebeuren dat we, door een lichteffect, een 'fel verlicht muurvlak' aan-

zien voor een 'lange heldere straat, beginnend op een paar meter afstand.' Zo maken we dus een 'illusie van diepte' mee:

> Is het, vandaar, niet logisch om, niet uit symbolistische gekunsteldheid, maar in een oprecht terugkeren tot de eigenlijke, de primaire impressie, een ding uit te beelden met dat andere ding dat je er in de flits van een eerste begoocheling voor aanzag?[11.]

Vergissing

Volgens de psychologie van de geesteswetenschappen, waardoor Proust op een dwaalspoor lijkt te zijn gebracht, moet het verstand de zintuiglijke waarnemingen corrigeren. Proust vergeet dat de luchtspiegeling, de illusie *per definitie* buitengewoon is, maar wil ons doen geloven dat de impressionistische schilder, om de muur zichtbaar uit te beelden, zich op iets anders moet richten, bijvoorbeeld de straat. Elstir schildert wat hij niet ziet precies zoals de romanschrijver een gebeurtenis kan vertellen die men niet begrijpt, die men niet weet te interpreteren. Maar, als Elstir een illusie schildert of, anders gezegd, wanneer wij een muurvlak voor een straat aanzien, dan is er sprake van een optische illusie.

Proust zoekt naar middelen om de *dwalingen* die de personages maken, de een na de ander, als gevolg van de *optische illusies*, te verminderen. De romanschrijver kan de 'dwalingen' of de 'vergissingen' zoals Vincent Descombes ze noemt, beschrijven. Als de 'vergissingen' optische illusies zijn, dan kan men dat aanduiden door ze uit te leggen als een optiek van de geest; een optische studie van het verstand.

In de 'vergissing' is er geen sprake van wat voor beoordelingsfout dan ook, geen enkel gebrek aan onderscheid of blindheid, nee, het personage dat zich 'vergist' is simpelweg slachtoffer van een illusie:

> Die voortdurende vergissing, die precies 'het leven' is, geeft niet alleen zijn duizend vormen aan de zichtbare en hoorbare wereld, maar ook aan de sociale, sentimentele, de historische wereld enzovoorts. (...) Odette is een moeilijke vrouw voor Swann, vanwaar hij een hele roman construeert die alleen nog maar pijnlijker zal worden wanneer hij zijn vergissing inziet (...).[12.]

De voorbeelden van 'vergissingen' die Proust hier geeft horen tot dat wat men volgens Descombes de 'romantische vergissing' kan noemen, immers het gaat om de 'vergissing' die iemand over iemand anders maakt. Proust heeft daarvoor een voorbeeld gegeven van een vergissing in de 'zichtbare wereld', een voorbeeld dat precies die overdenking van de verteller aankondigt.

Het personage Marcel, die het register van de conciërge raadpleegt om de naam van het blonde meisje te weten te komen dat hij bij het hotel de Guermantes naar binnen zag gaan (Gilberte), leest het naamregister verkeerd. Deze vergissing in het

lezen, deze leesfout, is ook ‘romantisch’, immers hij daagt een ‘vergissing’, een misverstand uit.

We staan hier nog ver van de illusies waarvan Proust zegt dat ze *poëtisch* zijn en de vreugdevolle, opgetogen momenten als hij kennis maakt met het werk van Elstir, maar belangrijk in dit verband is dat de ‘vergissing’ als optische illusie niet anders verbeterd kan worden dan door een verandering van standpunt, een verplaatsing. De roman, die niet alleen de ‘vergissingen’ ‘schildert’, maar ook vertelt hoe ze langzamerhand hersteld worden, is het verhaal van de omstandigheden waarin het personage smartelijk zijn ‘vergissing’ ontdekt, beseft. Welk soort verplaatsing maakt het dan mogelijk om een ‘romantische vergissing’ te herstellen?

Optisch perspectief

Op dezelfde manier als Swann Odette voor een vrouw heeft gehouden die moeilijk te krijgen zou zijn, heeft het personage Robert de Saint-Loup het personage Rachel voor een elegante, beschaafde vrouw gehouden. Maar Marcel weet wel beter, hij had haar immers voor twintig frank kunnen krijgen... Voor Marcel is Rachel ‘Rachel quand du

Seigneur' ('Rachel quand du Seigneur la grâce tutélaire à mes mains tremblantes confia ton berceau.' Beginregel van een bekende aria uit Halévy's *La Juive*) omdat hij haar voor de eerste keer in een rendez-vous huis, een geheim bordeel, heeft leren kennen. Zij is voor Robert echter een elegante vrouw omdat hij haar voor de eerste maal op het toneel ziet. Zo er hier sprake is van twee verschillende perspectieven, dan belichten ze allebei een aspect van Rachel. Geen van de twee heeft gelijk of ongelijk.

De werkkamer van Proust

In dit verschil van waardering spelen gedeeltelijk de omstandigheden en gedeeltelijk een erotisch spel een rol ('het toeval van een moment, een moment waarin zij die bereid leek om zich te geven zich onttrekt').[13.] Welnu, dit verschil wilde Proust aan de hand van een puur optisch effect uitleggen. Marcel heeft de mogelijkheid Rachel in de schouwburg te zien spelen. Van veraf gezien blijkt ze van gedaante verwisseld.

Marcel merkt dat hij haar nu ziet zoals Robert haar ziet, omdat hij haar nu vanaf hetzelfde standpunt als Robert ziet. Hij begrijpt dus 'voor een deel de aard van de illusie die Saint-Loup ten aanzien van Rachel parten speelde en die het beeld dat hij van zijn maîtresse had en het beeld dat ik van haar had toen we haar die ochtend onder de bloeiende perebomen zagen zo hemelsbreed van elkaar deden verschillen.'[14.]

Maar die ochtend richtte hij zich niet op het gezicht van Rachel, zoals nu het geval is, maar op de *prijs* van Rachel. Van dichtbij heeft Rachel een alledaags gezicht maar van veraf blijkt haar gezicht mooi getekend, verfijnd, een elegante vrouw. Marcel kan Rachel zien zoals Robert haar ziet, maar die morgen was het perspectief van Robert niet het standpunt van een toeschouwer die een visueel iets bekijkt, nee, het was het perspectief van een verliefde. In feite heeft Robert wel de gelegenheid een andere vrouw te zien in Rachel dan

degene die hem verleid heeft want er ontstaat een *verplaatsing* van Rachel die hem een kant laat ontdekken waarvan hij tot dan nog niet op de hoogte was.

Rachel ontmoet op het station namelijk twee vriendinnen die haar familiair aanspreken. Of die meisjes van slechte huize zijn? Het zijn in ieder geval ‘twee armzalige snolletjes’ die door hun minnaars, twee *calicots* (Calicots, bedienden in een manufacturenwinkel, ‘Ridders van de ellestok’), worden vergezeld.

> In feite had Rachel zich heel even in twee personen gesplitst, had hij op enige afstand van zijn Rachel het hoertje Rachel, de werkelijke Rachel zien staan, als men tenminste kan zeggen dat het hoertje werkelijker was dan de andere Rachel.

Het optisch perspectief gelast Proust hier volgens Descombes de beschrijvingen van Rachel - als een *hoertje* én als een *elegante vrouw* - vast te houden om ook de ene en de andere op te kunnen voeren, zelfs op het moment dat de zin van dit gedeelte van het verhaal is: de illusie waarin een verliefd iemand leeft, te ontrafelen.

Toch herstelt dit gedeelte het romantische gevoel door de ‘vergissing’ te rectificeren, ongedaan te maken. Als Robert een ogenblik in staat is in Rachel een ‘hoertje’ te herkennen, is dat omdat zij kort contact heeft met haar twee vriendinnen. Ze maakt dan met hen praatjes ‘als een hoertje’ en roept daarmee ‘een onbevroede wereld (op) die volstrekt verschilde van die waarin hij met haar leefde, een wereld waarin je voor twintig frank een vrouw kon krijgen.’[15.]

Als Proust schrijft dat Robert dat leven *even ziet*, dat hij Rachel ‘het hoertje’ *opmerkt*, gebruikt hij niet meer het fenomenologische concept van het *zien*, datgene waarvan het voorschrift luidt: ‘Men moet schilderen wat men ziet.’ Het *zien* waar hier sprake van is, is datgene wat we gebruiken als we een oordeel over iemand vellen (bijvoorbeeld door te zeggen: ‘Ik heb *gezien* dat dat een hoertje is’). Als Marcel van verre ontdekt dat Rachel een mooi getekend, verfijnd gezicht heeft, rectificeert hij geen enkele ‘vergissing’. Zijn ontdekking richt zich niet op de vrouw die Rachel heet, maar op een fenomenologisch object, namelijk het uiterlijk van Rachel gegeven aan een toeschouwer die achter in de zaal zit. Maar als Rachel zich voor Robert splitst ten gunste van de omstandigheden die haar leven als ‘hoertje’ ontmaskeren, verandert Robert de Saint-Loup niet van standpunt behalve in een metaforische zin. Hij geeft liever gehoor aan een romantisch daad: hij heeft de gelegenheid gekregen de valse verdachtmakingen van Rachel te herstellen. Verre van het slachtoffer van een illusie te zijn, is hij de koppige bewerker, ‘hersteller’ van zijn ‘vergissing’ om dat onplezierige moment zo vlug mogelijk te vergeten.

Poëtische daad

In het atelier van Elstir ontdekt de verteller de schoonheid van een ‘dwalende’ schilderkunst die een *betovering* voor de geest brengt. Elstir geeft de natuur weer ‘zoals ze is, poëtisch’.[16.] De ontregeling van betekenissen geeft de mogelijkheid aan het subject met wilskracht te zien, te luisteren. Het universum dat van zijn materie ontdaan is, maakt allerlei metamorfoses mogelijk. Ze zijn een bekoring als het subject

niets van doen heeft met de dingen en hun fysieke aanwezigheid, maar alleen, fenomenologisch, met hun sensibele aanwezigheid.

Als de romanschrijver dwalingen ‘schildert’, is hij nog niet in staat een betovering te schilderen. Het type ‘vergissing’ wat Proust wil schilderen is het feit zich in iemand te ‘vergissen’. De *Recherche* vertelt over een liefde van Charles Swann, over een liefde van Robert de Saint-Loup en over de liefdes van Marcel. Proust slaagt erin deze ‘vergissingen’ als *poëtisch* voor te stellen, waarmee hij de poëzie gelijkstelt aan de verheven illusie, aan een vastberaden ‘don-quichottisme’:

> Bovendien, mensen die niet doen wat hun hart ze ingeeft, die zich altijd voorstellen hoe ze relaties kunnen ontwijken, de slechte huwelijken, alsof men vrij was te kiezen van wie men hield, houden geen rekening met het heerlijke wonder dat de liefde beraamt en dat zo volkomen en zo uniek

> degene waar men verliefd op is omhult dat de 'dwaasheid' die een man begaat door te trouwen met een keukenmeid of de maîtresse van zijn beste vriend in het algemeen de enige poëtische daad is die hij in de loop van zijn bestaan kan voltooien.[17.]

Dat is het pleidooi van de verliefde die eist dat men hem van binnenuit beoordeelt, rekening houdend met de poëzie (hier in de conventionele betekenis van 'droom'). Voor de romanschrijver is de daad die zo poëtisch voor de held schijnt, eerder de blindheid van het begin waaruit hij een drama laat voortkomen. Of anders gezegd: misschien moeten we hier de dionysische, uitbundige mens van de filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) ten tonele voeren die hij afzet tegen de apollinische, evenwichtige mens.

Tegenover de bijvoorbeeld door Goethe gehuldigde opvatting die in het Griekse leven, maar vooral in de Griekse kunst, boven alles de rust, de orde, de harmonie en de evenwichtige stilte bewondert - eigenschappen later door Nietzsche apollinisch genoemd -, stelde Nietszche het inzicht dat de zowel het leven verheerlijkende als vernietigende dionysische kracht de driften, normen en daden van de Grieken had geregeerd. Een 'wil tot leven', die hij later beschouwde als de wil tot macht. Dionysus was in zijn ogen niet enkel de god van de roes en de schuimende overvloed, maar hij zag in de cultus van de Dionysische mysterieën de diep vervlochten samenhang tussen de onbedwingbare levenskracht en verwoesting, tussen vervoering en dood.

Volgens Nietzsche wordt de mens bepaald door de mate waarin hij in staat is te lijden. Die tragiek van het leven werd door hem ten volle aanvaard als men kijkt naar hoe hij zelf heeft geleefd. Juist om het uit elkaar ontstaan van leven en dood vereerde hij Dionysus als de god in wie zowel het kosmisch als het menselijk bestaan in hun eenheid en totaliteit - de bloei zeer nauw verwant met de ondergang - een alles omvattende symbolische uitdrukking vond. Bij Proust: 'mensen die niet doen wat hun hart ze ingeeft, die zich altijd voorstellen hoe ze relaties kunnen ontwijken', apollinisch? en: 'de "dwaasheid" die een man begaat door te trouwen met een keukenmeid (...) in het algemeen de enige poëtische daad is die hij in de loop van zijn bestaan kan voltooien', dionysisch?

Geluk

De schrijver herschept een virtueel beeld (een optisch beeld dat wel zichtbaar is, maar niet op een scherm kan worden opgevangen), een gebroken beeld. Huyghe schrijft over de schilderkunst van Vermeer als over 'een picturale wereld, concurrerend met de echte wereld, voortgebracht door de penseel, naar evenredigheid verblindender als die de luchtspiegeling van de andere wereld zou scheppen', geschapen door een licht dat als een 'indringer' van elders komt. Proust heeft zijn indrukken van het visuele vlak naar het metafysische vlak overgebracht in het kader van een gedachte die hij al zeer helder had ontwikkeld, weliswaar nog fragmentarisch, in de 'schildersportretten' die aan het einde van *Contre Sainte-Beuve* samenkomen.

Scheppen is voor Proust de dingen in het licht van de geest laten bestaan. Het is heel goed mogelijk dat zijn zo diepe verbondenheid met het werk van Vermeer, hier

met name tot uiting komend in het *Gezicht op Delft*, te maken heeft met de heldere verlichting van het doek; de stad van Vermeer (Delft) in één ogenblik en in zijn totaliteit gegeven, een evenwichtig geheel met briljante kleuren, een beeld zonder diepte - zoals kinderen dat hebben; een zonnige ochtend, in beslag genomen en onbeweeglijk gemaakt door wat Monet ‘l'instantanéité de la lumière’, ‘de kortstondigheid van het licht’ noemde. Misschien wilde Proust zo ‘Combray’ creëren, de lichtstraalbrekende ‘lentille’, ‘lens’, was voor hem ‘de geest’ die de ‘kortstondigheid van het licht’ permanent kon maken.

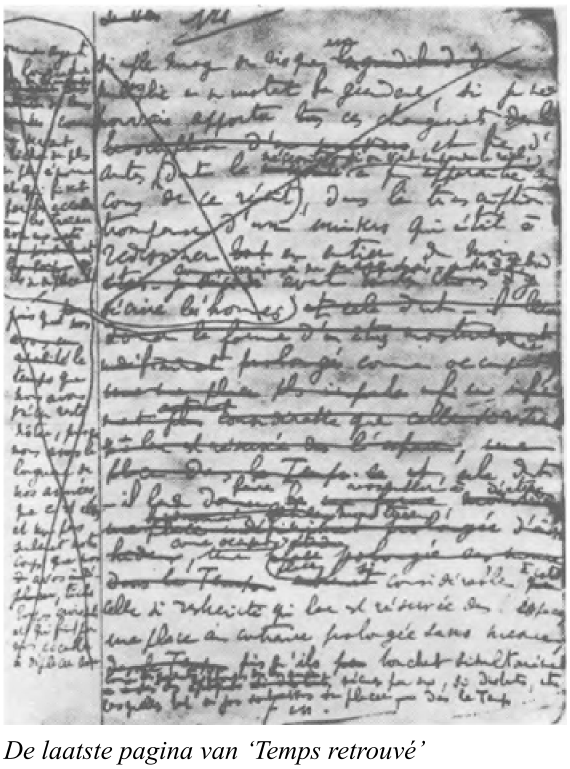
Het ‘indringende’ licht is volgens Brée een symbool in *Combray* voor geluk, een omgeving anders dan waar het leven zich afwikkelt en het licht het gehele verhaal omhult en doordringt. Het is een techniek die Proust misschien vaag voor het *Gezicht op Delft* heeft gezien, een ‘mise en lumière’, een ‘in het licht plaatsen’ waarvoor hij lang naar de stilistische

en structureel eigen literaire vervanging heeft gezocht.

Herhaling

De roman zit dienaangaande ongelooflijk interessant in elkaar: Proust beschrijft voornamelijk scènes omdat hij het verleden in een levende werkelijkheid naar voren wilde laten komen. De *Recherche* is dan ook vooral een werk dat geconcentreerd is rond verschillende scènes.

Proust zette gegevens bij elkaar waar conclusies aan verbonden kunnen worden: tijdfragmenten die elkaar opvolgen geven iets weer van de ideeën over de inhoud van het werk; achteruitsprongen in de tijd en vooruitsprongen in de tijd waarbij niet alleen de volgorde maar ook de duur van de tijd erg belangrijk is. Proust wilde dingen naar voren halen die vaker zijn gebeurd want het geheugen is gebaseerd op herhaling. De herhaling op zich heeft echter het gevaar dat het levende verleden in details (het bijzondere) verdwijnt. Met andere woorden: de afzonderlijke gebeurtenissen verdwijnen ten gunste van de zich herhalende. Om dit nu te voorkomen heeft Proust de zich herhalende scènes van zo veel details voorzien, dat het lijkt alsof het enkele, unieke gebeurtenissen zijn. Hij speelt als het ware een spel met de tijd.



De laatste pagina van 'Temps retrouvé'

Volgens S. Dresden heeft de tijdsproblematiek en dan vooral de destructieve werking van de tijd Proust altijd gefascineerd. Prousts romanfiguren raken, volgens Dresden, verbrokkeld door de tijd en zijn soms niet meer als een eenheid terug te vinden. De tijd vernietigt hun persoonlijkheid en stelt er een andere voor in de plaats, zodat het individu alleen als een sociale conventie voor zichzelf en de anderen bestaat. Daartegenover staat echter de extratemporalisatie, een term van Proust zelf, die, zoals

het woord zegt, iets buiten de tijd plaatst, iets onttrekt aan de vergankelijkheid die de tijd onverbiddelijk met zich meebrengt en er onvergankelijkheid, eeuwigheid van maakt.

Dresden ziet de kathedraal die Proust in de roman bouwt op deze extratemporalisatie berusten. We moeten deze ‘buitentijdelijkheid’ opvatten als een eeuwig ogenblik, een gewaarwording die tegelijkertijd duurzaam is en concreet. Een voorbeeld van het verschijnsel vindt Dresden in de ‘episode van de madeleine’: de dag dat de verteller Marcel een kop thee drinkt, een koekje (een madeleine) in de thee doopt en plotseling iets bijzonders gewaarwordt. Een verukkelijk genot (‘plaisir délicieux’) overvalt hem zonder dat hij weet hoe dat komt. Hij is vervuld van een ‘essence précieuse’, weliswaar gebonden aan de thee en

het koekje, maar tegelijkertijd een essentie die veel meer is en van een heel andere aard. Wat dat sublieme ogenblik werkelijk betekent, lijkt alleen te doorgronden door nog een slok thee te drinken. Maar dan blijkt de uitzonderlijke ervaring juist te vervagen:

> Ik moet ophouden, want de geheime kracht van de drank schijnt te verminderen. Het is duidelijk dat de waarheid die ik zoek niet in het brouwsel zit, maar in mij.[18.]

De verteller moet de gelukzaligheid van zijn geest, door een toevallige en nogal banale gewaarwording geschonken, zelf zien te interpreteren. Plotseling beseft hij wat er gaande is (geweest) want hij merkt dat de geur van de thee en het koekje identiek zijn aan wat hij in zijn vroege jeugd bij tante Léonie in Combray placht te drinken. De geur brengt een verleden, dat hij vergeten was of zich alleen vaag herinnerde, in de letterlijke zin weer tot leven. Twee gewaarwordingen uit verschillende periodes zijn één geworden en creëren daardoor een buitentijdelijkheid: een verleden dat ook een heden is, een verleden dat net zo tegenwoordig is als het heden.

Eigenlijk kan er noch van een heden, noch van een verleden en noch van herinnering sprake zijn. Wellicht moeten we spreken van gewaarwordingen die zich aan de tijd onttrekken en onvergankelijkheid, eeuwigheid inhouden. De ervaring van de verteller is een ervaring die het leven van de mensen ingrijpend kan veranderen en er voor zorgt dat zij zich, in de tijd levend, buiten de tijd kunnen stellen en eeuwigheid kunnen beleven. Hoewel we ons moeten realiseren dat het ook een onuitsprekelijke ervaring is want het is louter en alleen aan de kunst voorbehouden het ware ik en de eigenlijke werkelijkheid die de buitentijdelijkheid biedt, te verwezenlijken.

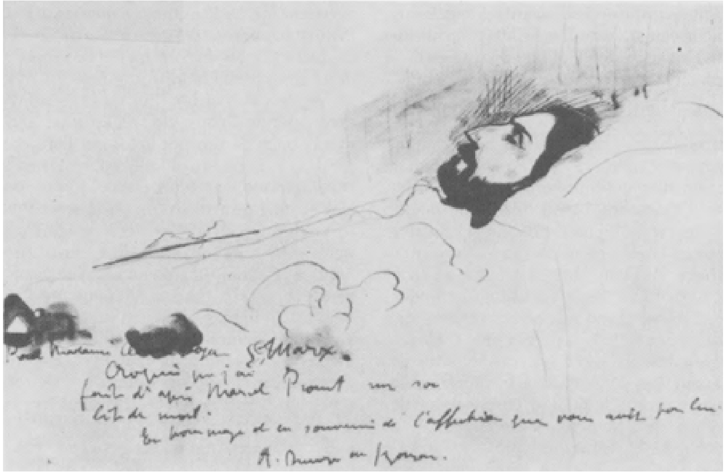
Grenzen van de tijd

Tot slot: als Proust het over het ‘mooiste schilderij van de wereld’ heeft als hij het *Gezicht op Delft* bedoelt, dan is dat niet voor niets, dan *moet* daar een diepere betekenis aan ten grondslag liggen. Een betekenis, zo hoop ik duidelijk te hebben gemaakt, die ligt in het zoeken van een literaire stijl die schilderkundig, beeldend is, maar vooral: *gelaagd* en in staat Monet's kortstondigheid van het licht vast te leggen. Zoals Vermeer een nieuwe wereld schilderde, een ‘werkelijkheid achter de werkelijkheid’ zichtbaar maakte, zo wilde Proust proberen de grenzen van de tijd te overschrijden waarvoor hij het fenomeen van de buitentijdelijkheid ontdekte - of moeten we zeggen creëerde? Met de buitentijdelijkheid opende Proust de wegen naar een opnieuw beleven van het licht, het licht dat tot ons komt via oorspronkelijke kunstenaars die verschillende werelden uitbeeldden en ook al zijn ze lang gestorven, ons nog steeds weten te boeien, te prikkelen, ons vragen stellen waarop we niet een, twee, drie een antwoord hebben. Ik hoef dan alleen maar te verwijzen naar Vermeers *Gezicht op Delft* en Prousts oeuvre. Zij beiden zijn er in geslaagd de ‘werkelijkheid achter de werkelijkheid’ ‘vast te pakken’ en hebben daarmee volgens mij de grenzen

van de tijd overschreden. De romanschrijver Proust is een literair schilder geworden waarvoor hij bij het *Gezicht op Delft* de eerste handreikingen kreeg toegediend.

Geraadpleegde literatuur

Billy, R. de, *Marcel Proust*, *Lettres et Conversations*, Éditions des Portiques, Paris 1930.
Boyer, Ph., *Le petit pan de mur jaune*, Éditions du Seuil, Paris 1987.
Brée, G., 'L'église de Combray: présence de Vermeer'. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 71 (1971), p. 965-971.
Deleuze, G., *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 7e druk, Paris 1986.
Diesbach, G. de, *Proust*, Librairie, Académique Perrin, Paris 1991.
Descombes, V., *Proust, philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1987.
Dresden, S., *Symbolisme*, Wetenschappelijke Uitgeverij BV, Amsterdam 1980.
Huyghe, R., 'Affinités électives: Vermeer et Proust'. In: *L'Amour de l'art* 17, 1936, p. 7-15.
Huyghe, R., 'La poétique de Vermeer' In: De Vries, A.B., *Jan Vermeer de Delft*, Pierre Tisné, 1948, p. 97.
Huyghe, R., 'Step by step through Vermeers Delft'. In: *Réalités* 193, 1966, p. 58-65 en p. 97-98.
Hyatt, M., 'The photographic eye'. In: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1946, p. 15-26.



Proust op zijn sterfbed; pentekening met Oostindische inkt van Dunoyer de Segonzac

Monnin-Hornung, J., *Proust et la peinture*, Droz, Genève 1951.
Montfrans, M. van, ‘Gezicht op een klein stukje geel’. In: *NRC-Handelshlad*, vrijdag 17 juli 1987.
Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, Ullstein Materialien, 6e druk, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1969.
Pavans, J., *Les écarts d'une vision*, Éditions Littéraires et Artistiques/La Différence, Paris 1986.
Ruyter, M., ‘En hier kocht tante Léonie haar Madeleines’. In: *De Volkskrant*, vrijdag 25 mei 1984.
Seymour Jr., Ch., ‘Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera obscura’. In: *Art Bulletin* XLVI, 3, 1974, p. 323-331.
Shattuck, R., *Prousts Binoculars*, Random House, New York 1963.
Vaudoyer, J.-L., ‘Le mystérieux Vermeer’. In: *L'Opinion* 30, 1921, p. 487-489.
Velden, B. van der, ‘Proust, Vermeer en Rembrandt’. In: *Maatstaf* 3, 1971, p. 185-192.
Viala, A., *Naissance de l'écrivain*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.
Vouilloux, B., ‘Le tableau: description et peinture’. In: *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires* 65 (1986), p. 3-19.

Eindnoten:

1. H. Drion, ‘Proust’. In: *Literair Akkoord* 8, Utrecht 1964.
4. Als gesproken wordt over de ‘roman’ of over de ‘*Recherche*’ wordt dus verwezen naar ‘*A la recherche du temps perdu*’
5. *Correspondance de Marcel Proust*, deel IV, 1904.
6. *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann,* Pléiade (1954), deel I, p. 63, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Swann,* deel I, *Combray*, p. 71, uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 1979. (vertaling C.N. Lijsen)

7. *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Pléiade, deel I, p. 65, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Swann,* deel I, *Combray*, p. 73-74. (vertaling C.N. Lijsen)
8. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, Notes sur la littérature et la critique, Romain Rolland*, p. 309.
9. *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière,* Pléiade, deel III, p. 186-187, Op zoek naar de verloren tijd, De gevangene I, p. 189, uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 1991. (vertaling Thérèse Cornips) [Proust schreef de naam 'Vermeer' als 'Ver Meer' (HK)]
10. *A la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Pléiade, deel III, p. 887.
11. *A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes*, Pléiade, deel II, p. 419, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Guermantes, II*, p. 117, uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 1983. (vertaling Thérèse Cornips)
12. Marcel Proust, *La Fugitive,* deel III, p. 573-574.
13. *A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes*, Pléiade, deel II, p. 159, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Guermantes, I*, uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, bladzijde 164 (vertaling Thérèse Cornips)
14. *A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes*, Pléiade, deel II, p. 174, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Guermantes, I*, p. 179. (vertaling Thérèse Cornips)
15. Dit en het vorige citaat: *A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes*, Pléiade, deel II, p. 162, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Guermantes, I*, p. 166. (vertaling Thérèse Cornips)
16. *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, deel I, p. 835.
17. Marcel Proust, *La Fugitive*, deel III, p. 678-679.
18. *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Pléiade, deel I, p. 44-45, *Op zoek naar de verloren tijd, De kant van Swann I, Combray*, p. 52. (vertaling C.N. Lijsen)

Ron Elshout
Ik is steeds een ander
Een excursie door het werk van Huub Beurskens

Laveren, balanceren, aldoor bewogen worden en in beweging blijven.

Is het voorstelbaar dat de volgende twee gedichten door *dezelfde* dichter gemaakt zijn? Dit is het eerste:

> uit moerassen steenkoolbossen. barnsteen
> van hars. das lebendige stirbt,
> aber das tote wird nicht geschaffen.
>
> 4500 jaren ligt leerhuid man; hoeveel stenen
> diertjes telt zijn kalkstenen piramide?
> verharden. verstarren. agfa. encephalogram.

Dit het tweede:

Mug

> Jij stiekem met me communicerend vaatje,
> van mij krijg je geen druppel, mug,
> geef terug, ik s... laat je.

Natuurlijk, zal men zeggen, wanneer men in beide de snelle beurtzang van leven en dood onderkent. Maar de speelsheid van het woordspel uit het tweede gedicht contrasteert dermate hevig met de poging de tijd, de wereld vast te zetten in het harde taalstolsel van het eerste gedicht, dat ze welhaast van verschillende dichters móeten zijn. En dat is waar en niet waar: Ze zijn beide van Huub Beurskens, maar het eerste gedicht komt uit een bundel uit 1978 (*Op eigen schaduw hurken*), terwijl ‘Mug’ te vinden is in *Klein blauw aapje* uit 1992.

Nu lijkt het op het eerste gezicht waarschijnlijk flauw en vergezocht in een dergelijk geval van *twéé* dichters te spreken, maar daarvoor zijn toch wel argumenten aan te dragen.

Ook in de borst van een dichter als Jacques Hamelink huizen verschillende ‘spraakgestalten’; één daarvan, die door zijn kristalharde taal enigszins aan Paul Celan doet denken, is op zoek naar ‘één / zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht’. Een gedicht als een steen dus, onttrokken aan de tijd, maar koud, moeilijk te benaderen, een ‘ijsgang van taal’. En het is Beurskens zelf die in de bundel uit 1978 vraagt: ‘wie hakt illusies uit glazen cellen vrij?’

Hamelink in 1975:

> Stilstaan, diep
> in het ongestichte
> als dode
> gedachten stilstaan:
> aan weerszijden wast hartsneeuw.
> het spoor verliest
> zich in het windloze,
> het ademrood

ongesprokene, dat zich
samenpakt.

aan het woord
vooraf gaat,
het woord volgt op de voet
het wit.

Hamelink in 1982:

Huis, tuin

Dit is het leven, met open deuren
omringd te zijn door gefluister, verdoofd;
dit is het ondefinieerbare, dunne, niet vast te houden
enkelvoudige leven, gekrookt riet,
rokende vlaswiek.
De wind die gaat en komt

en naar niemand vraagt
wiedt in de boomkruinen. Verwachting
droog hout, daggeruis van water en vuur:
haast leeg huis
dat me beherbergt, het enige.
En hier alleen ben ik overtuigend.

Voor de slechte verstaander: Waar het me

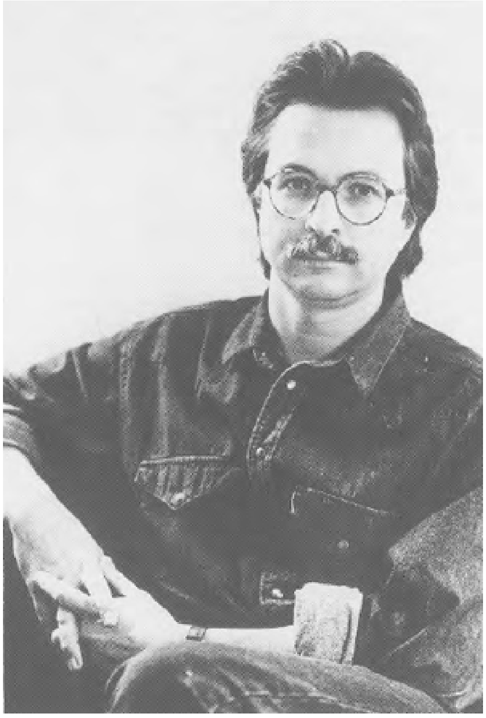
hier *niet* om gaat, is een voorkeur uit te spreken voor één van de twee 'spraakgestalten', wat mij betreft hebben ze allebei bestaansrecht; het zal echter iedere lezer duidelijk zijn dat in beide gevallen het tweede gedicht dichter bij het (dagelijkse) leven aanleunt.

Overigens bestaat er een misverstand met betrekking tot de laatste soort poëzie. De nabijheid van dat dagelijkse leven maakt dat er vaak duidelijker 'een anekdote' in te herkennen is, waardoor de suggestie ontstaat dat deze gedichten niet méér behelzen dan de weergave van die anekdote en derhalve eenvoudig, zo niet enkelvoudig zijn (in tegenstelling tot die van de eerste soort, die men gewoonlijk van het predikaat 'autonoom' voorziet, welk etiket zoveel betekent als: 'naar zichzelf verwijzend' maar dat nogal eens een zekere ontoegankelijkheid impliceert). Dat dit niet waar is, blijkt gemakkelijk te demonstreren aan de geciteerde gedichten van Beurskens. 'ik s... laat je', - wordt de mug op het laatste moment 'gelaten' of 'geslagen'?

Nee, Hamelink heeft gelijk: Het leven mag 'enkelvoudig' lijken, het is ook en vooral: ondefinieerbaar, dun en niet vast te houden. Vandaar dat het ook nog de vraag is, waarnaar dat *hier* uit de laatste regel van zijn gedicht 'Huis, tuin' verwijst. Huis, tuin en keuken? Of toch, alsnog aan dat ondefinieerbare leven onttrokken, naar: het gedicht?

Een tweede argument om, zo niet over twee *dichters*, dan toch wel over twee 'spraakgestalten' te durven spreken, heeft te maken met dat 'niet-vast-te-houden' leven, met het besef van de 'onachterhaalbare tijd, wiens hete honger graag / verslokt, verslindt, verteert al wat er sterk mag lijken', zoals P.C. Hooft het uitdrukte en dat door Beurskens in *Hollandse wei* (1990) aldus onder woorden gebracht:

> De dieren tonen hun aders, de bomen hun ringen
> maar hen deert het niet hoe het ons verschrikkelijk is
> te tellen, daarbij te weten er is geen uitkomst
> daar al het voortduren in zich een oplossen is.
> Vandaar dat we steeds grondiger ons alles ontlijven...
> O, konden we somnambulen worden en blijven.



Huub Beurskens (foto: Chris von Houts)

Dat besef zorgt er niet alleen voor dat we voortdurend moeten leven met het denkbeeld van de dood, maar ook dat het woord *ik* problematisch wordt. Immers onmiddellijk nadat je het opschrijft, opgeschreven hebt, ben je al 'een ander'. Het *ik* staat niet vast, omdat het, als alles, onderhevig is aan constante verandering. Opvallend in dit verband is dat Huub Beurskens (op zoek naar 'één / zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht'?) in vroege bundels dat *ik* lijkt te ontwijken. In

Op eigen schaduw hurken (1978) en *Vergat het meisje haar badtas maar* (1980) komt de lezer ‘alleen een ik / gebeiteld in vluchtzin’ tegen. In *Het vertrek* (1984) staat een gedicht dat op aardige wijze de spot drijft met dit problematische ik:

> een hoogbejaarde dame op een terras dat zich koesterde in de zon toen
> zich daar een gesprek ontspon waar of niet waar daar ging het om maar
> waar zij niet tussenkomen kon niet verder kwam dan driemaal ‘ik’ dus tot
> het laatst wil het ik in de zon en ik wist hoe als i nu wegging ik eeuwig
> bij je blijven en jij mij altijd verlaten kan daar op dit perron.

Juist nadat ‘een hoogbejaarde dame’ driemaal *ik* gestameld heeft, neemt de ik uit het gedicht dat thema over en wisselt razendsnel evenzoveel keer van gedaante: een *ik* die iets weet, één die weggaat en één die eeuwig zou willen blijven. In het gebied tussen weggaan en eeuwig blijven spelen veel verhalen en gedichten van Huub Beurskens zich af.

Een mooie illustratie van zo'n gecompliceerde *ik* is te vinden in *Slapende hazen* (1985). Het eerste verhaal, *Een tamelijk bekende onbekende*, vangt als volgt aan:

> Van mijn zesde levensjaar bezit ik nog een foto op kaartformaat. Er staat een jongetje op. Het jongetje heeft kort blond haar. Hij is net gekamd met een scheiding aan de rechterkant. Hij heeft een grijs kamgaren pakje met een korte broek aan. Onder het dichtgeknoopte jasje draagt hij een wit hemd met een zwart vlinderdasje dat met een elastiek onder de kraag bevestigd is. Op de linkerrevers is een corsage gespeld. Het jongetje staat voorbeeldig stil en recht met zijn beentjes naast elkaar (...)
> Ik ben het jongetje. Nee, zegt het jongetje, dat ben ik. Hij heeft gelijk. Ik weeg vijfenzestig kilogram, ik ben een meter zesenzeventig lang, ik begin al wat te grijzen aan de slapen, al lijk ik voor mijn leeftijd jong. Ik bedoel dan ook: dat jongetje was ik. Ik? kijkt het jongetje me verwonderd aan. Ik ben van mij, zegt hij. Je was van jou, verbeter ik. Ik lach, ik heb alle begrip voor het bevattingsvermogen van een zesjarige. Maar je bent nu niet alleen meer van jezelf, maar ook van mij. Ik zeg het hem met een intonatie die zo vriendelijk mogelijk is. Maar zie ik tranen in zijn ogen?

Tranen in zijn ogen? Jawel, want van een *eeuwig ik* is nu geen sprake meer, *ik* is altijd en voortdurend aan verandering onderhevig en daarmee altijd en voortdurend op weg naar de grootste metamorfose: de dood. In dat besef werden nog wel eens pogingen ondernomen ‘één / zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht’ te schrijven, wellicht in de hoop tenminste dàt te onttrekken aan het constante *vertrekken* dat het leven uiteindelijk is.

De in 1984 gepubliceerde bundel *Het vertrek* is, in de erkenning van die thematiek, een scharnier in het werk van Beurskens; de dichter/ schrijver liet een *ik* achter, op wie hij in *Wanneer de dood het leven laat* (Uitgeverij *Herik*, 1992) zo terugziet:

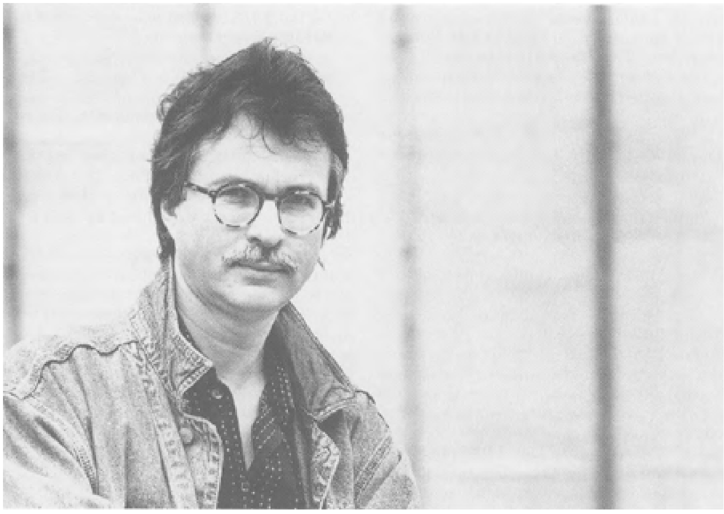
> Wilde ik zelf zulke voorwerpen vervaardigen die de tand des tijds een flinke poos konden doorstaan, dan dienden die afgerondheid, kompaktheid, geslotenheid, weerbarstigheid te bezitten en in geen geval snel afbrekende

> en eroderende, uitstulpende onderdelen, weke kanten en uithollingen. In het geval van poëzie dus monologische gedichten, stolsels, zonder sentimenten en particularistisch materiaal.
> In die optiek was de dood een opponent, een vijand die weliswaar niet verslagen kon worden, maar op wie stukjes ruimte, hoe miniem ook, voor een zo groot mogelijke tijdspanne dienden te worden veroverd.

Vanuit welke optiek, welke *ik*, Beurskens dit schrijft, blijkt uit het vervolg, dat een goede typering van zijn huidige opvattingen en daarmee van zijn schrijverschap bevat:

Zomin als mijn gebiologeerd zijn door fossielen alsook schelpen, slakkehuizen, noten en andere vruchtvormen, enzovoort, is verdwenen, is mijn gehechtheid aan een sterke, op

een hoge mate van autonomie mikkende vormkracht van gedichten afgenomen. Toch is mijn kijk op de dood en daarmee op de poëzie in de loop der jaren enigszins veranderd. (...) Waarmee ik wil zeggen nu de poëzie ook te beschouwen als een charm-achtig deeltje in die complexiteit van al het menselijk bewegen, van verleden, heden en toekomst, maar dan wel als een elementair deeltje, in staat ons voor zich in te nemen, als formule bij machte om lood in goud te veranderen. Het gedicht neemt deel aan het leven en het leven neemt deel aan het gedicht.



Huub Beurskens (foto: Chris von Houts)

In een essay, *Hedendaags dioscurisme*, gepubliceerd in *De Gids* (1993, nr. 8) formuleert Beurskens een en ander zó, dat zowel de (tijdelijke) stilstand die een gedicht bewerkstelligt als de beweging waar het onderdeel van uitmaakt, gehandhaafd blijven: ‘Het gedicht is een ken-daad, een handeling die in het handelen zelf in- en uitzichten openbaart. Maurice Merleau-Ponty heeft het in dit verband over “praktognosie”, kennis niet zozeer *door* maar *in* het doen.’ Elders in dat opstel citeert hij een ander: ‘Op de grens bloeit het leven’. Opvallende, aan ‘grens’ verwante woorden in dat artikel zijn verder: membramen, drempels, huid, emigrant. Ze dienen allemaal als plaatsbepaling voor de dichter, die zich in het artikel uitspreekt voor zo'n plaats op de drempel tussen Beckettiaanse onbekommerdheid met betrekking tot waar schrijven toe kan leiden en Brechtiaanse geëngageerdheid.

Het lijkt er op dat deze plaatsbepaling *op* een grens in het geval van Beurskens ook geldt voor de positie die hij wenst in te nemen wanneer het gaat om leven en dood. Hij zegt daarover in *Wanneer de dood het leven laat*: ‘Toch kunnen we ons het leven ook niet zonder de dood voorstellen. Ons al te menselijk leven krijgt juist zijn contouren en dimensies tegenover het onvatbare, volstrekt vormloze

van de dood.’ Dat laatste is een verwijzing naar Wittgensteins ‘Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Der Tod erlebt man nicht’, waarop de dichter in *Hollandse wei* al gevarieerd had: ‘De dood is zo misschien. Verschrikkelijk onvatbaar onhoudbare sensatie.’ Ook het antwoord op de in het *Gids*-essay gestelde vraag naar de zin van poëzie is wellicht in dezelfde bundel te vinden:

> Geloof de dichters, elk zijn zij de dioscuren,
> hun behuizing is de drempel van allebei de sferen,
> daar stoken zij zich de dood tot levensvatbare figuren.

De dioscurische (het woord verwijst naar Kastor en Pollux die zich volgens de mythe om de dag in de onderwereld en op aarde bevinden) wens zich tussen dood en leven te kunnen begeven, speelt een grote rol in Beurskens' laatste bundel, *Klein blauw aapje* (1992), terwijl zijn laatste roman *Leila* (1993) mijns inziens aansluit bij het antwoord op de vraag ‘Aan wiens kant sta ik inmiddels, aan die van Beckett, aan die van Brecht?’ Beurskens' antwoord luidt: ‘Ik denk dat ik aan beide kanten wil staan, maar aan geen van beide uitsluitend.’ Het antwoord van een dioscurisch *ik.*

Klein blauw aapje

In *Wanneer de dood het leven laat* vervolgt Beurskens de passage over de vormloze dood met: ‘Hierbij staat me net zomin een aanhoudend tot soberheid en ingekeerdheid manend *memento mori* als een tot niets verplichtend *carpe diem* aan. Veeleer hoop ik op een verwonderd genieten van het levendige in het licht van de dood.’ De bundel uit 1992, die een poëtische uitwerking van deze zinsnede lijkt te zijn, bestaat uit een vijftal afdelingen die een grote poëtische verscheidenheid aan de dag leggen.

De eerste, de titelreeks, bevat brede, maar slechts drieregelige gedichten, van welke het hierboven geciteerde ‘Mug’ er één is. De charme van de gedichtjes zit hem, behalve in het woordspel, natuurlijk vooral in de gehechtheid aan het leven, maar de snelle beurtzang van leven en dood kan licht voor (dioscurische?) verwarring zorgen:

Kreeftje

> Schoonheid zocht ik, ongerepte, dier en riet.
> Plotseling een reiger die me ziet, en een kreeftje
> dat volop in zijn snavel leefde. Dat was mooi of niet.

Een groot deel van de bundel is op dit soort contrasten gebouwd; het op elkaar betrekken van leven en dood (en vice versa!) dissoneert met de quasi-naïeve toon van veel van deze gedichten, de pretentieloze speelsheid van de vorm contrasteert soms hevig met de inhoud. Vliegen die in de dood rondscharrelen of daar op zijn minst symbool van zijn, worden opgetild tot in het rijke leven.

In de vierde afdeling, *Plaatselijk voorjaar*, bestaande uit kwatrijnen, gebeurt dat zo:

Dierentuinbezoek

> Stemt de gekooide valk me droef,
> kijk ik vliegen, smuk van voerbak

vol kuikenlijken, die plots, zoef,
ginds een bloembak kan verrijken.

Kortom: de toon is ‘carpe diem’, maar het ‘memento mori’ wordt maar zelden vergeten. Een botsing - inmiddels bekend en in deze bundel nog eens voorbereid in de twee motto's die hij voorin opnam: eerst vier regels van Hölderlin:

Leben will ich denn auch! schon grünen die Pfade der Erde
Schöner und schöner schlie wieder die Sonne sich auf.
Komm! es war, wie ein Traum! die blutenden Fittige sind ja
Schon genesen, verjüngt wachen die Hoffnungen all.

Deze vier regels worden onmiddellijk gevolgd door Elias Canetti's *‘Über den Tod schweigen... Wie lange hältst du das aus?’*.

Beurskens niet lang dus, daarvoor ziet hij het

leven te veel in het licht van de dood; het erkennen van verval en sterfelijkheid maakt inmiddels wezenlijk deel uit van zijn manier van kijken, maar steeds in die zin dat de dood het leven (zou) moet(en) verrijken.

In de laatste afdeling, het 16 strofen van 10 regels tellende *De snelle sprong*, wordt afgerekend met de naïviteit. Via een schilderij van Poussin komen we terecht in - et arcadia ego - het Tegelse bos dat Beurskens in zijn jeugd gekend heeft. Met het arcadische gevoel is het snel gedaan: op een warme zomeravond wordt er een mooi meisje gevonden... ‘Nee, bij de Snelle Sprong was de dood niet mager / het leven hield hem er liefhebbend geborgen.’ Weliswaar was er even het verlangen naar onwetendheid (‘Ik zag een pissebed en dacht zo zou ik me willen / bewegen, sinds oertijden van ons pogen te beseffen vrij’), maar hij verloochent zichzelf en de werkelijkheid niet, ziet beide onder ogen:

> soms proefde ik roest zo knauwde ik op mijn wang,
> luisterend of iemand kwam, maar zo niet,
> werd door oorsuizing en de smaak van bloed juist iets
> verdiept, vervuld misschien van mijn belevingsdrang -
> nooit dacht ik aan reizen, wilde alleen altijd blijven zien.

En dat lijkt me een kern uitmaken van Beurskens' dichterschap.

In *Palmen*, de tweede afdeling, speelt de dichter een spel met een aantal bestaande en niet-bestaande ‘palmen’: ‘dat uit het hoofdbreken me palm/ geworde’. Een dezer hoofdbrekens gaat de ‘*Kretapalm*’ aan. Volgens het gedicht zijn ze ontstaan ‘uit een jongenskloot, / door vuur geschonden aangespoeld gelijk een dadel of een noot’. Een onmiskenbare verwijzing naar Ikarus, want in de palm woedt een hevige strijd tussen de bladeren, die ‘zich vleugels wanen / en willen vliegen naar de zon’ en de wortels die ‘hun stammen dringend vragen / ze een voor een weer neer te halen.’

Daarmee worden de stammen een aardig beeld voor de dioscurische positie van de dichter zelf: ‘zij dragen / een dubbele verantwoordelijkheid, voor het dalen // en het stijgen.’ Een hachelijk evenwicht tussen onder- en bovenwereld.

Het is nu maar de vraag welk beeld Beurskens' poëzie het sterkst vertegenwoordigt, - dat van de groei, ‘zodat voor elk afvallend blad hogerop / een nieuw de tijd kan krijgen, het uitzicht met het wuiven groeit’, of dit wel zeer bescheiden: ‘Maar wat er uiteindelijk op/vliegt? Twee duiven op zijn hoogst, en geen veerde dat er schroeit.’ Geneert de dichter zich voor zijn frivoliteiten, twijfelt hij aan de waarde van zijn dichterschap? Het gedicht met ‘dat uit hoofdbreken me palm geworde’ eindigt met: ‘Maar waar? // En dan?’. *Berkepalm*, dat de vader gedenkt, besluit met: ‘Ik kan slechts wuiven. Alom vallen / de verkleurende berkeblaadjes die ik mis.’

In het prozagedicht *De boksbeugel* (uit afdeling 3, *Nagedachtenissen*) noemt hij het een schijngevecht: ‘Zo is het dat ik met de boksbeugel een gemis bekamp, in alle afzondering witheet in het luchtledige mep, een soort landschap met almaar in uiteendrijvende, oplossende wolkjes veranderende stam- en dus vruchtloze boomkronen schep, vol de leegte tref, zoals dat passend is voor een heus schijngevecht.’ Het lijkt erop dat Beurskens zijn scepsis t.o.v. de taal, die hij eerder in *Het vertrek* zo reveleerde: ‘woorden waren ruïnes vanaf hun begin, helemaal van mij alleen ben ik nooit en wij allen zijn van taal van top tot teen’, herneemt, maar ‘vol de leegte treffen’,- ik wil graag het accent van de paradox leggen op het vullen

van de leegte. Toegegeven, je wordt er niet ‘de onder het komende minst gebukte’ van, zoals Beurskens het elders zelf noemt, maar iemand die zich à la Gorter éven wegzingt van het verval van de natuur, het besef van vergankelijkheid, dicht zich niet meteen pochend ‘het hart tot dos’:

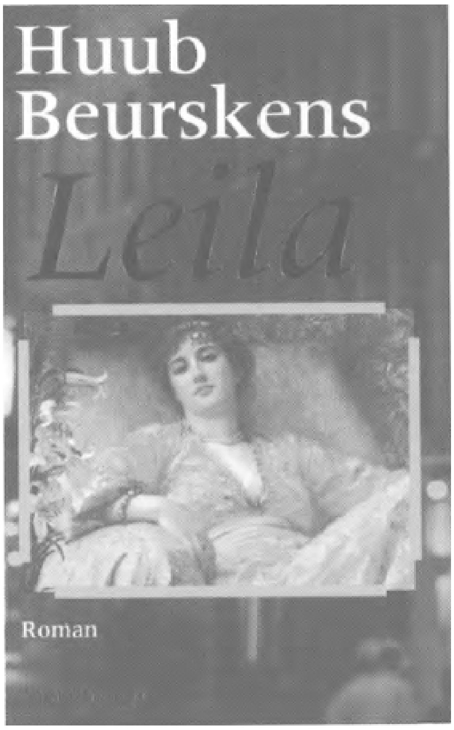
Hollandse lente

Omsloten door autow-. Pardon.
Om sloten en wegels gebloem
in gebloemd gegroen, louter wonderen
der zon, en zoet gezoem.

'Maar waar?' Amsterdam-Oost heel even.
'En dan?'.... 'overtreft hij alle monsters, met een lied.'

Queeste

'Wat ik onder schrijven èn lezen van poëzie versta is een actief, tastend en zoekend meemaken van "de relatie tussen mens en wereld",' schrijft Beurskens in *Hedendaags dioscurisme.* Schrappen we voor de gelegenheid de beperkende formulering 'van poëzie', dan geldt het geciteerde zeker ook voor zijn roman *Leila* (1993), een roman vol straatrumoer (voor een groot deel uit Amsterdam-Oost), die voldoet aan een ander in dat artikel geformuleerd axioma: 'Een kunstwerk hoeft bij eerste kennismaking niet per se moeilijk, diep, complex te ogen', want 'het verhaal' is spoedig verteld:



De negenentwintigjarige Boy Bouvé haalt, omdat zijn water is afgesloten, een emmer water in de souterainwoning onder de zijne en ontmoet daar de een odalisk gelijkende prostituée Leila, in wier ban hij vanaf dat moment is. Wanneer zij verdwenen is, blijft hij naar haar zoeken, geeft zijn baan op, vertrekt naar Caïro, raakt daar geheel gedesoriënteerd, wordt opgevangen door zijn vriendin Marysa en sterft uiteindelijk in Amsterdam waar hij in een vechtpartij om een op Leila lijkende vrouw op een hek gespiest wordt.

Zo op het eerste gezicht is dit slechts de zoveelste queeste naar een vrouw, een lovestory zonder happy end, maar onder dit schijnbaar eenvoudige verhaal schuilt één der rijkste romans die ik de laatste jaren gelezen heb. De woorden die Beurskens in zijn essaybundel *Buitenwegen* op bladzijde 121 schrijft, maakt hij in *Leila* meer dan waar: 'Maar wil de kunst het leven iets van datzelfde leven duidelijk voelbaar maken (...) dan kan dat alleen door ook alle antikrachten te mobiliseren.' Het is dan

ook ondoenlijk in dit bestek *alle* aspecten van de roman aan de orde te stellen, een keuze is noodzakelijk.

Wie is ik?

Het perspectief in de roman ligt niet zo eenvoudig als in de kleine samenvatting werd voorgesteld. Pas in het derde hoofdstuk blijkt dat de vertelster Marysa Glas is, de vriendin van Boy, en dat het boek als een terugblik van haar gezien dient te worden. De lezer was er, tot op het moment dat ze het derde hoofdstuk met 'Ik hield van Boy' begint, van overtuigd dat er een alwetende verteller aan het woord was, maar haar schepper, de schrijver Huub Beurskens, heeft met Marysa een nogal onhandige vertelster gecreëerd. Hij is daar overigens consequent in geweest: hij laat Marysa zich bezondigen aan plotselinge perspectiefwisselingen, onhandige vooruitwijzingen en onhandige uitweidin-

gen. Op blz. 30 en 31 rekent ze hardhandig af met de neiging 'gemoedsstemmingen in een symbolische samenhang te willen zien met tijdstippen, omgevingen of weersomstandigheden', maar op blz 53 is ze dat al weer vergeten en gaan haar beschrijvingen van Boys gemoedsgesteldheid gelijk op met het weer. Wanneer ze in Egypte is om de doorgedraaide Boy op te halen, vertoont haar schrijfstijl sterke invloeden van reisgidsen.

Naast dit alles is het evident dat het vertellen van het verhaal een poging van Marysa is Boy, die in haar niet meer zag dan een platonische, goede vriendin, zich alsnog toe te eigenen,- alsnog, omdat haar dit levend en wel niet gelukt is. Hiermee wordt meteen begrijpelijk waardoor ze zo nu en dan de allure van een alwetende vertelster aanneemt, immers haar pogingen zo dicht mogelijk bij Boy te komen vergen een meer dan gewoon inlevingsvermogen. Hun verhouding krijgt iets weg van een *piëta*: Marysa is Boys schepper, maar betreurt hem evenzeer. De bijbelse trekken die ik nu aan hun verhouding toeken, verzin ik niet zelf: *Marysa* is een Limburgse variant van *Maria*, en het valt háár op dat, zowel bij een passiespel als bij de piëta van Michelangelo, de respectievelijke leeftijden van Maria en Jezus een andere dan een moeder-zoonverhouding doen vermoeden. Daar valt nog bij op te tellen dat ze het leven van Boy beëindigt met de bijbelse formulering 'en het was volbracht'.

Dankzij deze perspectivische manoeuvres hebben we wederom te maken met een problematisch, of wellicht beter: dioscurisch *ik* en hoewel het sinds W.F. Hermans' *Ik heb altijd gelijk* niet gebruikelijk is de hoofdperso(o)n(en) van een roman al te zeer te vereenzelvigen met de schrijver, zijn er in dit geval wel degelijk elementen die aanleiding geven tot de speculatie dat Boy en Marysa bij vlagen wat weg hebben van hun schepper. Daarmee bedoel ik dan niet de vertelonhandigheden van Marysa - die blijken binnen het verhaal nog hun eigen functie te hebben - maar het plaatsen van *Leila* in de bredere context van Beurskens' oeuvre geeft de lezer zeker (nog) meer speelruimte. De schrijver zelf beaamt dit in *Buitenwegen*:

> Als er voor de schrijver al een lezer interessant is, dan is het degene die iets met zijn werk doet, die het hem als het ware ontvreemdt, die het zich toeëigent. En als de lezer zo begaan is met het werk, is het haast vanzelfsprekend dat zijn interesse ook uitgaat naar de context, naar de omstandigheden die tot het werk hebben geleid - het werk is immers een deel van het leven.

Dat het leven van de schrijver Huub Beurskens deel uit maakt van de roman, daarvoor zijn voldoende aanwijzingen aan te dragen. Op bladzijde 38 beschrijft 'Marysa' een gesprek tussen Boy en een achter de mode aanlopende vriendin, die een schrijver herkent, omdat ze diens foto bij een bespreking heeft zien staan: 'een rond bebrild, halfgrijs besnord blozend bol myoop hoofd'; het boek dat zich geen plaats had weten te verwerven op ladders en lijsten, maar 'desondanks bijzonder positief ontvangen was', gaat over een vakantie en treinen.....een onmiskenbare verwijzing naar *De verloving* (1990). 'Marysa' heeft méér van Beurskens gelezen; wanneer zij op bladzijde 56 schrijft 'lijzen met palmkroonkapitelen, multe, bedoeïnengezang, deinen, een trage stoet kamelen', dan schrijft 'ze' over uit *Hollandse wei,* blz. 27. Ook een passage waarin Boy vertelt over zijn fascinatie voor video-opnamen vanaf een raketkop, is 'ontleend' aan ander werk van Beurskens: *Buitenwegen*, blz. 185. Boy

heeft ook zijn geboorteplaats Tegelen gemeen met de schrijver, die zowel in *Leila* als in *Buitenwegen* over de passiespelen schrijft en, zoals we gezien hebben, in *Klein blauw aapje* aan zijn jeugd aldaar herinnert. In dezelfde bundel vinden we titels die ontleend zijn aan Matisse, zelfs eigent de dichter zich daar een keer de blik van de schilder toe: 'ogen heb ik, die van Matisse!'. Met die ogen wordt dan ook naar Leila gekeken, ze doet sterk denken aan de door Matisse geschilderde odalisken, zo zelfs dat Boy op zeker moment een poster van diens *Odalisk met magnolia's* koestert. Hij verblijft dan inmiddels in dezelfde straat als waar de schrijver zelf woont; de beschrijving op bladzijde 174 van *Leila* vertoont frappante

overeenkomsten met die op bladzijde 11 van de essaybundel *Buitenwegen.*

Ten slotte wil ik nog wijzen op een voor de thematiek van Beurskens belangrijke reminiscentie; in beide boeken komt *Archaïscher Torso Apollos* van Rilke ter sprake. Ik citeer het sextet:

> Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
> unter der Schultern durchsichtigen Sturz
> und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
>
> und bräche nicht aus allen seinen Rändern
> aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
> die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

In *Leila* komt Rilke's gedicht voorbij... rijden: 'In een vlaag zonlicht zag hij beneden een meisje met een bakfiets langs de gracht rijden. In de bak, op een opengewaaide plaid met pantervelmotief, vervoerde ze een witte, marmeren mannentors die, aldus Boy, 'uit zichzelf leek te stralen en, hoewel het hoofd ontbrak, me leek te zien, met een stille glimlach... en ik wist dat ik van mijn leven iets anders moest maken'.

Katalysatoren

'Je leven veranderen vanwege een in de Griekse oudheid bewerkt en door de tijd aangetast stuk marmer? Ja.', reageert Beurskens in *Buitenwegen* op het gedicht.

De bewegingen die in Beurskens' lange gedicht *Charme* (1988) plaatsvinden, bestaan bij de gratie van dit soort veranderingsmomenten, door Marc Reugebrink in een voortreffelijk artikel (in: *De XXIe eeuw*, 1991, nr. 3) getypeerd met de aan Kouwenaar ontleende formulering 'zich schrikken'. Zo'n schrikmoment, een katalysator van het denken, kan een briesje zijn, een plotselinge herinnering, een lepeltje dat porselein aantikt,- het gedicht zit er vol mee en komt daardoor steeds opnieuw in beweging.

Zoals ook Boy in beweging komt na zijn ontmoetingen met Leila; zij is de impuls die hem in beweging zet om zijn leven te veranderen, een beweging die in de roman gespiegeld wordt in Marysa, want haar gevoelens voor Boy en zijn dood zijn haar aanleidingen om in beweging te komen. Van belang is echter wel dat die katalysator zelf ook even op zijn merites beoordeeld moet worden; Marysa en Boy vergeten dat en hadden geen weet van het waarschuwende citaat naar Spinoza dat Beurskens als motto voor in de roman opnam: 'Evenzo zijn alle andere verlangens of begeerten slechts in zoverre lijdingen als zij door inadequate voorstellingen worden opgewekt of daaruit voortkomen.'

Stuurloosheid

De voortdurende beweging die het leven is en die door impulsen, vooral als die door inadequate voorstellingen worden opgewekt of daaruit voortkomen, soms in stroomversnellingen geraakt, vergt een zeker stuurmanschap. Het besef dat het *ik*

constant aan verandering onderhevig is, maakt dat de behoefte aan tenminste een bedding voelbaar wordt.

Wanneer Boy (ironisch genoeg door Beurskens van het beroep systeemanalist voorzien) na zijn ontmoetingen met Leila zijn ankers losgooit en zijn schepen achter zich verbrandt (hij zegt o.a. zijn baan op.), wanhopig naar haar op zoek gaat in Caïro, ontbreekt die bedding. In 25 bladzijden schetst Beurskens, pardon: Marysa, hoe Caïro in Boys ogen verwesterd is, hoe Boy als buitenstaander opgaat in de anonimiteit, gaandeweg eerst zijn culturele identiteit verliest, om uiteindelijk zijn gehele identiteit kwijt te raken wanneer hij, ‘geholpen’ door hasjiesj, tussen een uitstalling koppen van kalveren, geiten en schapen zijn eigen hoofd ziet liggen. Hij verliest bijna letterlijk zijn hoofd.

Hetzelfde geldt voor Marysa. Door de wijze van formuleren, doordat haar allerlei tegengestelde verlangens bespringen, ziet de lezer de diagnose, die ze zelf stelt - dat ze de controle over zichzelf kwijt is, dat van haar persoonlijke wilsleven niets meer over is - ruim van te voren aankomen. Voor Marysa blijkt dat, na Boys dood, zelfs te leiden tot een schijnzwangerschap. In een roman die bol staat van zwangerschapsmotieven is dat een

opvallende variant, die niet alleen een mooie metafoor biedt voor Marysa's en Boys op fata morgana's gebaseerde verlangens, maar tevens een goed beeld is voor Marysa's ‘onbevlekte’ ontvangenis. Ze blíjft zijn schepper, ze was alleen vergeten dat ‘woorden waren ruïnes vanaf hun begin. helemaal van mij alleen ben ik nooit en wij allen zijn van taal van top tot teen’.

Voor beiden geldt dat ze in beweging kwamen, hun ankers loslieten, maar gaandeweg hun identiteit kwijtraakten.

Hoewel de protagonisten de controle over hun leven op den duur geheel kwijt raken en hoewel dat soms door de ‘vertelfouten’ ook voor het verhaal lijkt te gelden, wil dat nog niet zeggen dat daarmee de roman aan stuurloosheid ten onder gaat. Dat danken we aan de schrijver op de achtergrond, die het proces steeds stevig in banen leidt: Marysa's onhandigheden als vertelster, de verschillende ‘toonsoorten’ die ze hanteert, blijken *zelf* motieven die de (háár) stuurloosheid en verwarring laten zien.

Motieven

Met de roman is het tegendeel aan de hand. Het boek is veel meer dan in de kritiek wel is opgemerkt een roman à la Mulisch of Brouwers, - waarmee ik wil zeggen: een hecht verhaal, waarin ‘niets gebeurt dat niet iets anders aanraakt’. Een innerlijke samenhang die, zo dacht ik eerder in dit stuk al door de onderlinge verwijzingen gesuggereerd te hebben, niet alleen dit boek betreft, maar, naarmate het werk van Beurskens vordert, zijn hele oeuvre blijkt te beslaan.

In *Leila* zijn het vooral twee zaken die deze innerlijke samenhang zo sterk maken.

Veel details, soms een zin, soms een fragment uit de roman, bevatten in de kern op een onnadrukkelijke manier het gehele boek. Enkele voorbeelden van de eerste bladzijde ter illustratie. De eerste zin luidt: ‘Het was nacht en de lente zou beginnen’, - in een metaforische nacht bevindt Boy zich zeker: zijn lusteloosheid, gejaagdheid, zwaarmoedigheid en onrust liegen er niet om en het begin van een lente vraagt sinds Gorter om ‘een nieuw geluid’. Het raffinement van de zin schuilt natuurlijk in ‘zou’, een verleden tijd die boekdelen spreekt. Het nieuwe elan waar Boy wellicht naar verlangt zal tot opperste verwarring leiden: ‘De rode weerspiegelingen in het duistere grachtwater werden door de boeg gegolfd, gespleten en schijnbaar willekeurig door elkaar gedreven (...) terwijl de kleurvlekken, -vegen en -slierten zich weer op wonderbaarlijke wijze samenvoegden tot een, ondanks zijn omgekeerdheid, geloofwaardig en geruststellend beeld van de wereld.’ Dat in die gespletenheid de gemoedstoestanden van Marysa, maar vooral van Boy te herkennen zijn, terwijl in dat samengevoegde beeld het verhaal zoals het door Marysa gereconstrueerd wordt zichtbaar wordt, lijkt me buiten kijf.

In de beschrijving van een gebeurtenis op bladzijde 63 schuilt een samenvatting van Boys verhaal, met verlies van bedding en al: ‘Toen greep ze hem wild vast (...), hing plotseling zo leek het, met haar hele gewicht trekkend aan hem, waardoor Boy zijn evenwicht verloor, op pijnlijke wijze met een van zijn enkels in aanraking kwam met de horizontale stang die moest voorkomen dat auto's in de gracht belandden, en Leila meesleurend tuimelde hij naar beneden.’ Al eerder vroegen Boys moeheid en

matheid om een impuls en reageerde hij: ‘Vallen op zich, ja, dat zou moeiteloos gaan.’

Daarnaast zit de roman vol motieven die een groot aantal malen terugkeren en die met recht bouwstenen van het boek genoemd kunnen worden: bijbelse, Joodse en Islamitische motieven vormen een onderdeel van een belangrijk element: de worsteling met de culturele identiteit. Ik kom hier nog op terug. Een ander voorbeeld is het motief van de (al dan juist niet onbevlekte) zwangerschap, uitmondend in de genoemde schijnzwangerschap van Marysa en de leven scheppende slotzin: ‘En God blies Adam de levensadem in.’

Zand

Eén van die motieven is zand, dat in de roman in zijn (symbolische) mogelijkhe-

illustratie: Paul Tuijnman

den benut wordt. Op bladzijde 10 loopt Boy door de rosse buurt en zoekt naar iets van houvast in zijn zakken; dat houvast is hij echter kwijt en zal hij vooralsnog alleen *denken* terug te vinden in Leila: ‘Dit keer vond hij echter niets in zijn zakken, behalve korreltjes zand, van dat zand waarvan niemand ooit weet waar het vandaan komt, maar dat iedereen na verloop van tijd diep in de zakken, plooien en zomen van zijn kleding meedraagt.’

Op bladzijde 28 hoort hij, tijdens het eten van mosselen, dat een vriendin van hem, met wie hij een niet-platonische verhouding heeft, in verwachting is en zal gaan trouwen. En toen knarste het tussen zijn tanden. (...) ‘Zand...’ prevelde hij, zich verontschuldigend, ‘zand’. Hetzelfde niet-symbolische zand vinden we op de bladzijden 47 en 52, maar tijdens een strandwandeling (blz. 60) keert het motief op volle sterkte terug, eerst met een duidelijke vanitasbetekenis: ‘Boy (...) nam een hand los zand, dacht: Dit is mijn leven, liet de ontelbare, minieme, fijne korreltjes in zijn andere hand glijden, “dit is mijn dood - al het andere een fata morgana”, en herhaalde de handeling van het overnemen in omgekeerde richting, en daarna nog eens, waarbij telkens meer zand verloren ging.’ Daarna, nota bene vlak nadat hij zich voorgehouden heeft: ‘Terug in het spoor!’, verwijzend naar de volslagen verblinding waaraan hij ten prooi valt: ‘Hij gooide de laatste hand zand in de lucht, er geen rekening mee houdend dat de wind van zee kwam, en kreeg prompt een flink aantal zandkorreltjes prikkend en stekend in zijn ogen. Halfblind, wrijvend, met tranen over zijn wangen biggelend, strompelde hij door het mulle zand naar de hardere, natte strook langs de vloedlijn.’

Botsingen

Al dit zand mag niet onderstuiven dat in Boy, Leila en Marysa niet alleen verschillende individuen elkaar ontmoeten, maar ook van elkaar afwijkende culturen. Leila, de exotische katalysator, komt uit ‘de moeder van de wereld’, Caïro, en is ongetwijfeld islamitisch; Boys wortels, voor zover daar uiteindelijk nog sprake van is, liggen in het katholieke Tegelen met zijn passiespelen en Marysa heeft behalve Christelijke via haar moeder, onmiskenbare Joodse achtergronden via haar vader.

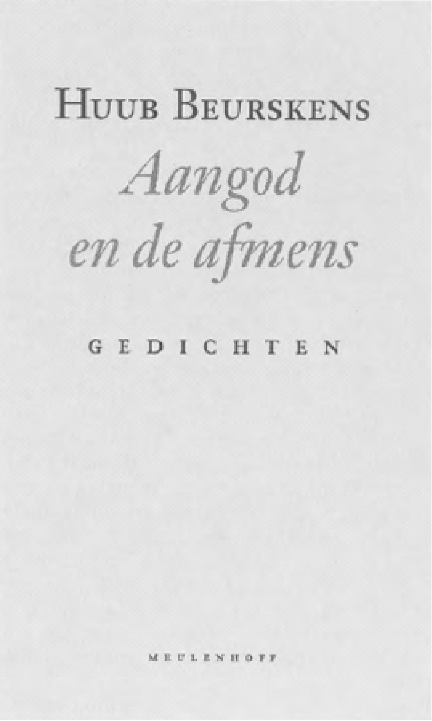
Hoewel Marysa's vader een cynische uitspraak van Reb Nahum citeert - ‘Het geloof staat aan het einde van het denken. Je komt daar instinctief of door mislukken gedreven’ - wortelen alle personages uit de roman in hun eigen godsdienstige achterland, dringen van daaruit binnen in een andere wereld en oefenen daar hun invloed op uit, waardoor de wereld die in de roman getekend wordt een amalgaam van verschillende invloeden wordt, die nauwelijks houvast biedt. Caïro is verwesterd, de Vrolikstraat is een verpauperde smeltkroes van alle culturen bij en door elkaar, Tegelen heeft inmiddels een moskee en is daardoor ‘niet meer zoals het moest zijn’, Jozef blijkt Yusuf te moeten zijn. Geen wonder dat Marysa zich nergens thuis voelt, de wereld als een web ziet en ten slotte alle afkomst, traditie, richting, land en volk wil afwijzen: ‘Identiteit! Wortels! Van mij mochten alle wortels, waar ook ter aarde, met één ruk finaal worden uitgetrokken. Wortels, die dienden toch alleen maar om menselijke onverdraagzaamheid te voeden en tot bloei te laten komen?’ Te vrezen

valt dat Marysa, die dan al zo ver is dat ze tegen een zich aandienende minnaar zegt: ‘Noem me maar Leila’, dit als een retorische vraag beschouwt.

Het is echter te vermoeden dat Huub Beurskens zich ten opzichte van deze kwestie dioscurischer opstelt; elders in de roman voorziet hij zijn beide protagonisten van nogal zwenkende standpunten, wanneer het gaat om afwegingen met betrekking tot individuele vrijheid tegenover de vrijheid van een gemeenschap. Zwenkingen die het inmiddels opportunistische karakter van beide personages tekenen, maar die beschouwd als bewegingen van het denken van één persoon, zelf aan het denken zetten en de lezer om een standpunt vragen.

Boy en Marysa zijn in de maalstroom van de wereld en de culturen stuurloos geraakt, daarbij hun identiteit en het contact met de wereld kwijtgeraakt, doordat zij de impuls die hen in beweging zette niet geijkt hebben en doordat zij vergaten dat die identiteit van zijn wortels

ontdaan op drift raakt. Is dit boek dus een pleidooi voor een regressief 'terug naar de bron'? Voor het weren van vreemde culturen? Nee, dat zou Beurskens ten eerste plaatsen op het eenzijdig geëngageerde standpunt van Brecht; ten tweede zou het in strijd zijn met zijn constante pogingen de beweging er in te houden en deze in ieder geval niet te loochenen. 'Geschiedenis is een proces met een open structuur', zegt hij in *De Gids.* Wel lees ik er een pleidooi in die toekomst open te houden, zonder de wortels geheel uit het oog te verliezen.



Beurskens' onlangs verschenen dichtbundel (f 32,90)

Omdat Beurskens over Ponge zegt: 'Zoals vaak wanneer een kunstenaar opmerkingen maakt en uitspraken doet over het door hem gewaardeerde werk van een ander, zegt ook Ponge even veel over zijn eigen literaire teksten als over het beeldend werk van Braque', durf ik uit *Buitenwegen* wel een stuk te citeren en daarin de naam van Pasolini te vervangen door die van de schrijver ervan:

> Verlies van waarden, dat betekent voor Huub Beurskens verlies van contact en affiniteit met de aarde, met het lijfelijke en met het lijfelijk veranderlijke, met de dood. En daarmee betreurt hij ook het verval van religieuze waarden, waarden die voor hem noch erg veel met pure vergeestelijking noch veel met kerkelijke instituties te maken hebben.

Leila is een poging het wegglijden van religieuze waarden aan de kaak te stellen en er wellicht alternatieven voor te bieden.

Beurskens haalt met instemming in zijn *Gids*-essay Canetti aan, die zegt dat de geschiedenis in haar openheid wellicht steeds te beïnvloeden is, maar dat de mens misschien niet sterk genoeg is om daar iets mee tot stand te brengen. Aangezien we dat ook niet weten, kunnen we het toch proberen.

Ik citeer nog eenmaal Huub Beurskens zelf, met instemming: ‘Dit is niet militant of nihilistisch, maar evenmin cynisch of pathetisch. Het is iets met lenigheid en elan.’

Gebruikte literatuur: Van Huub Beurskens: *Cirkelgang, Op eigen schaduw hurken, Vergat het meisje haar badtas maar, Het vertrek, Slapende hazen, Charme, Hollandse wei en andere gedichten, De verloving, Klein blauw aapje, Buitenwegen, Leila* (alle bij Meulenhoff), *Wanneer de dood het leven laat* (Herik), *Hedendaags dioscurisme* (De Gids, 1993, nr. 8).

Over het werk van Huub Beurskens publiceerde Marc Reugebrink belangwekkende artikelen: *De strijd om een bestaan, Huub Beurskens als bewegingskunstenaar* verscheen in Literair Klimaat; *Te roesten in zijn schouderholster hangt het hart* (over *Charme*) verscheen in De XXIe eeuw, 1991, nr. 3

Jos Radstake

Zuiver, hoog en met een langzaam gekmakend crescendo
Klassieke muziek in recent proza

De laatste jaren is er een opmerkelijke toename te constateren in het aantal muziekromans dat verschijnt. Dat is verheugend, want muziek (de mooiste van alle kunsten, laten we er maar niet omheen draaien) in romans intrigeert. Enkele boeken die vanaf 1990 gepubliceerd zijn, heb ik hier bij elkaar genomen. Het zijn muziekromans, of romans waarin de muziek (klassieke muziek, voor alle duidelijkheid) een ondersteunende functie heeft.

Betovering

De bewondering voor een componist of voor een muziekstuk onder woorden brengen en overdragen, is nog niet eens zo gemakkelijk. Dat laat bijvoorbeeld *Het woeden der gehele wereld* van Maarten 't Hart - een schrijver die allang bevlogen over muziek schrijft - nog eens zien. Onomwonden maakt de schrijver duidelijk hoe prachtig zijn personages muziek wel vinden.

Soms doet 't Hart dat door eenvoudigweg te verklaren dat er geen woorden voor een bepaalde compositie zijn. Wanneer er wel woorden zijn, dan is de woordkeus opmerkelijk. Adjectieven als ‘onvolprezen’, ‘onvatbaar’, ‘overrompelend’, ‘ongevenaard’, ‘ontzagwekkend’, ‘wonderlijk’, ‘verbluffend’, ‘onvergankelijk’ (en zelfs nóg onvergankelijker), ‘betoverend’ tuimelen over elkaar heen. Het zijn dikwijls adjectieven die in het ‘gewone’ taalgebruik nauwelijks voorkomen. Soms ook zijn het gewonere woorden die in opsomming voorkomen en daar hun zeggingskracht aan ontlenen.

Een voorbeeld uit *Het woeden der gehele wereld*, de roman waarin de zoektocht naar de dader van een moord (whodunnit-motief) zo verrassend overgaat in het ‘Vatersuche-motief’ (met daarin besloten de erfelijke verklaringen voor de muzikaliteit van de zoon) is hiervoor illustratief: op pagina 192 komt het Es-dur trio van Haydn (Hoboken XV nr. 22) aan de orde, het trio dat vastgeklonken wordt aan een personage:

> (...) zo'n stuk dat alleen Haydn maar gecomponeerd kon hebben, stoer, grillig, vrolijk, fantasierijk en vol van een benijdenswaardige levenslust. Ja, dat trio, ik hoef al die buitelende triolen eruit maar te horen of ik zie haar weer langs die muur drentelen.

Dat een romanpersonage wordt opgeroepen door middel van de muziek is een vaker toegepast procédé. Het is dikwijls een (onbereikbaar geworden) geliefde die zich hecht aan een muziekstuk. Latere beluistering van het stuk verbindt zich met het meisje in kwestie. Dat komt al voor in het werk van Vestdijk, bij wie - om bij Haydn te blijven - *Terug tot Ina Damman* het bekendste voorbeeld is. Daarin is het het menuet van de D-dur symfonie van Haydn die zich in de gedachten van Anton Wachter vermengt met Ina Damman. Zo is het in *De beproeving* (1990) van Doeschka Meijsing de 49e symfonie van Haydn, *La passione*, die synoniem is geworden voor de verloren geliefde van de ontregelde cynicus Jona Rooseboom. Jarenlang heeft hij

geen (andere) muziek kunnen verdragen. Via de ‘strenge’ Bach, de Goldbergvariaties (in de uitvoering van Glenn Gould), is hij weer aan de muziek geraakt. Maar voor hij weer in staat is tot een liefdesrelatie, moet een andere vrouw de door hem gemonopoliseerde Haydn-symfonie wegnemen. Bij accentuering van dit leidmotief, zou je *De beproeving* kunnen opvatten als de geschiedenis van het kwijtraken van deze muziek. Afscheid van Haydn.

Bron

Ook bij Maarten 't Hart loopt muziek dikwijls parallel met liefde. Er komen zelfs huwelijken van. In *De droomkoning* is dit al zo, maar veel pregnanter nog in het verhaal ‘Mijn vrouw’ in *De unster*, waarin het strijkkwintet in g-mineur van Mozart (‘muziek om bij te sterven’ zegt Willem G. van Maanen in *Een eilandje van pijn*) de opmaat is tot een huwelijksrelatie.

Ook in *Het woeden der gehele wereld* zet de muziek aan tot een huwelijk. Joanna Oberstein, dochter van een beroemde dirigent, zingt ‘Premier recueil’ van de *Mélodies* van Fauré. (‘Zoals ze dat zong, moeiteloos, vrijwel zonder vibrato, en met het mooist denkbare legato, ach, daar zijn geen woorden voor.’). Eén alinea gebruikt 't Hart om de betoverende uitvoering van het lied van Fauré te beschrijven, waarbij hij opmerkt dat het is alsof het lied de belofte inhoudt dat Alexander Goudveyl nogmaals de ‘querelles du monde, het woeden der gehele wereld’ zou kunnen ignoreren als er ook in zijn leven ‘sprake zou zijn van “sentir l'amour, devant tout ce qui passe”.’ De volgende alinea zet vervolgens droog in met: ‘Zo geviel het dat ik Joanna trouwde.’

De titel van 't Harts roman refereert overigens niet uitsluitend aan Fauré, ook Bach is erin betrokken. In cantate 80 zou Bach immers het woeden der gehele wereld opgeroepen en ook weer bezworen hebben.

Net zoals *Onder de korenmaat*, een boek dat aanzienlijk onderdoet voor de latere roman, staat *Het woeden der gehele wereld* bol van de muziek. Ook deze roman prikkelt de lezer om de gereleveerde muziek te gaan beluisteren en dat is geen geringe verdienste van een roman. Daarbij is het wel eens zo dat 't Hart zich te veel tot ingewijden richt. Een voorbeeld daarvan is de beschrijving van ‘die wellicht schoonste van al Mozarts ingevingen’ (‘Contessa, perdono, perdono, perdono’ etc.), zonder te vermelden dat het hier om de slotscène van *Le Nozze di Figaro* gaat. En ook is er nog dat muziekcitaat als motto. Van mij had de bron daar bij mogen staan. Dat doe

je toch ook wanneer je een citaat uit de literatuur als motto neemt? Of is er iets weggevallen? Dit doet denken aan de motto's van de boekdelen in *Altijd de vrouw* (1991) van Geerten Meijsing, waar zonder verdere aanduiding citaten uit de *Winterreise* van Franz Schubert (Wilhelm Müller) zijn meegegeven. Misschien is daar de boekdeeltitel ‘Winterreis’ (overigens na ‘Voorjaarsdroom’) voldoende geacht om de lezer bij Schubert te brengen. Argeloos lezen is er zo in ieder geval niet bij, maar dat deden we allang niet meer.

De kunst van de fuga

Op pagina 188 van *Zomervlucht* van Jeroen Brouwers zegt de beroemde fuga-deskundige Reinier Saltsman: ‘Ook bestaat er fugatische literatuur, gebaseerd op één thema, waarbij alle mogelijkheden van

verwerking, - verkleining, vergroting, imitatie, omkering, herhaling en combinaties daarvan, - zijn toegepast, soms niet alleen binnen één werk, maar zelfs uitgebreid tot een heel oeuvre.'

Wanneer er één schrijver is op wiens werk deze omschrijving van toepassing is, dan is dat Jeroen Brouwers. Veel van zijn werk is terug te voeren op het thema van het willen blijven, het willen voortbestaan door een oeuvre, het zich teweer stellen tegen de vergetelheid, zeg maar: het vergeet-mij-niet complex. *Zomervlucht* uit 1990 laat daar de omkering van zien: vergeet mij, Reinier Saltsman, en laat me met rust.

De romans van Brouwers zijn kathedralen. Steen voor steen wordt uit de werkelijkheid weggenomen; tezamen worden ze op elkaar gestapeld, waarna een schitterend, de werkelijkheid overstijgend bouwwerk ontstaat: een mythisch kunstwerk. De stenen ondersteunen elkaar, verwijzen naar elkaar en zijn leidmotieven door de roman heen. Om er een paar te noemen in *Zomervlucht*: de sleutelbos, sigaretten, Odysseus, Smooth sailing, metronoom, magnetron, ringen aan vingers, gelakte nagels, horloge, spiegel, schommel, Rilke etc. etc. Nadrukkelijk worden zij herhaald, waardoor zij losgezongen worden uit de werkelijkheid en mythische proporties aannemen.

Zomervlucht is duidelijk een muziekroman. Hoofdpersoon is de pianovirtuoos, muziekpedagoog en muziektheoreticus Reinier Saltsman. Hij heeft zich teruggetrokken uit het muziekleven en bevindt zich met zijn echtgenote (zij zijn elkaar tot gewoonte geworden) in het achterland. De vleugel raakt hij niet meer aan. Hij is over de top van zijn leven heen. Zijn biografische achtergrond is meer dan opzienbarend (hij trad op 'onder' Von Karajan, Klemperer etc.), hij was een solist van wereldformaat, vergelijkbaar (volgens knipsels) met Horowitz, Ashkenazy en Richter. Hij is bovendien een prominent musicoloog die een standaardwerk over de fuga heeft geschreven en hij is het ook die *Die Kunst der Fuge* als geen ander kent (detail: op het omslag van de roman is een in zichzelf verdwijnende Bach te zien). Minder succesvol is Saltsman in zijn componeer-pogingen en hier is het dat de tegenstelling scheppend kunstenaar- uitvoerend musicus naar voren komt. De biografie van Reinier Saltsman en de gereleveerde muziek maakt dit boek al tot een muziekroman, maar het gaat veel verder. *Zomervlucht* is een fuga. Op pagina 186 defineert Saltsman de fuga aldus:

> De kunstvorm bestaat hierin (...) dat een of meer melodieën als het thema worden gebruikt, waarmee alle hoofdstemmen zich bezighouden. Beurtelings nemen de stemmen het van elkaar over, laten het weer los, voorzien het van contrapuntische tegenmelodieën, keren het binnenstebuiten, achterstevoren, ondersteboven, goochelen ermee zoals een jongleur met ballen en kegels, laten het aan alle kanten zien, en brengen het op deze wijze volgens bepaalde disciplines tot volledige ontwikkeling. Zo ontstaat een keten van herhalingen die geen herhalingen zijn, maar variaties, vele, vele, in tal van vormen, van steeds dat ene, datzelfde thema.

Dat is wat in *Zomervlucht* zowel in het klein als in het groot gebeurt.

Reinier Saltsman spreekt hier als beroemd fuga-deskundige voor de Amerikaanse televisie. In het volgende zal ik hem vanuit dit interview nog ruim aan het woord

moeten laten komen, omdat zijn opmerkingen direct verbonden zijn met de compositie en de thematiek van de roman.

Midlife-crisis

In *Zomervlucht* is Reinier Saltsman het midden van het leven voorbij. Dat bepaalt voor een belangrijk deel de thematiek van de roman. Naast een muziekroman is *Zomervlucht* ook een roman over de tijd. Vanuit de fuga verklaart Saltsman de loop van het leven. Hij beweert dat er in het mensenleven fugatische patronen zitten.

Wat men omschrijft als de midlife-crisis is volgens hem het verschrikkelijke inzicht, dat het nog komende deel van het leven zich zal afspelen in de spiegeling van het eerste. Rei-

nier (let ook op de spiegeling in zijn naam) bevindt zich in het tweede deel. Daarover doceert hij:

> Alles wat zich verder nog voordoet, heeft zich al eens voorgedaan, de plattegrond ligt tegen de spiegel, waarin de koerslijnen zich verlengen zowel als tegelijkertijd naar hun beginpunt terugkeren.
> Op zekere dag valt van de herhaling ook de gevarieerdheid weg, de fuga is doodgecomponeerd, en rest er alleen nog maar tijd, die men als een gedetineerde van zijn eigen bestaan moet uitzitten tot het einde, in dolmakende eentonigheid, waarin ten slotte ook de herinneringen vervagen.

In die situatie bevindt Saltsman zich. Voor hem behoort de vlucht tot de onmogelijkheden. Al op pagina 29 heeft hij deze overweging:

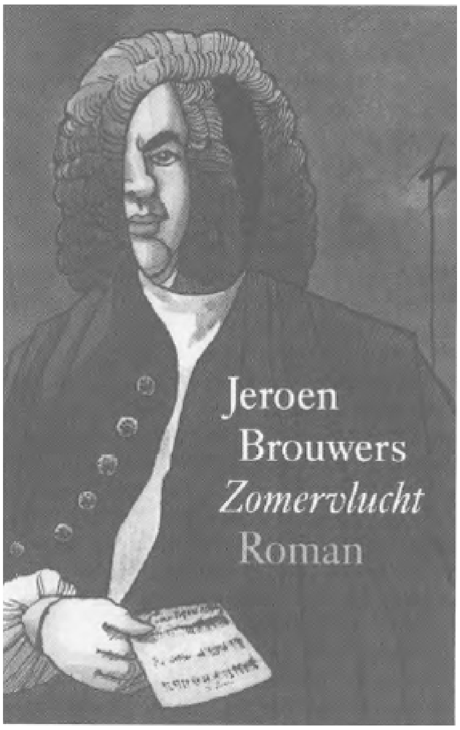
> Zijn leven was alleen nog maar vorm. Hij zat in een gevangenis waaruit niet meer viel te ontsnappen, nog afgezien van het feit dat hij dat niet eens meer durfde te proberen. Te oud. Te laat. De zomer is voorbij, de dagen gaan steeds sneller, het was nu definitief dat er niets meer zou veranderen en niets meer zou gebeuren. Dit was het voorportaal.

In deze gedachte, gedacht in de doorwaakte nacht van de roman, dus na zijn reis naar Amerika, zit een verwijzing naar de titel. Tijdens zijn Amerikaanse reis leek de zomer opnieuw binnen bereik - roem, verliefdheid, compositie-impulsen enzovoort., maar Reinier Saltsman heeft zich neergelegd bij de fugatische principes in zijn bestaan. Hij is teruggekeerd naar zijn versleten huwelijk en de toestand van lethargie.

Dood en geboorte

De titel van de roman is verbonden met het vluchten. Van Saltsman wordt gezegd dat aan het begin van zijn geheugen dat woord stond: vlucht. Fuga. Het woord waar hij zijn hele verder leven niet over uitgedacht zou raken, maar dat wist hij toen nog niet. De ouders van Saltsman waren wereldberoemde goochelaars. Zij trokken rond over de wereld en Saltsman vraagt zich af of zijn ouders soms voortdurend op de vlucht waren geweest, in plaats van op reis, als om iets te ontlopen, niet om iets te bereiken. Op de vlucht ‘voor de onveranderbare, stilstaande, onbetoverende dingen’. De man die zelf bij zijn grootvader in een hotel is opgegroeid, stelt hen voor als ‘schimmig blijvende hotelgasten’.

Op een ander niveau is de titel natuurlijk verbonden met de zomervlucht die Saltsman als beroemd fuga-deskundige onderneemt naar Amerika. Het is toch wel interessant daar kort op in te gaan, omdat deze vlucht illustratief is voor het gehanteerde procédé van spiegelingen, herhalingen en verlengingen; van het vermengen van allerlei kleine verhaallijnen.



De ouders van Reinier, aangeduid als He en She, kwamen om op de oceaan toen hun schip

op een mijn liep. Hun dood en zijn geboorte spiegelen zich, want Reinier is op de oceaan geboren (dit wordt weer gespiegeld met zijn bijna-verdrinking aan het einde van het boek). Als wereldberoemd pianist en fuga-deskundige vliegt hij op 20 juni naar Amerika. Om elf uur 's avonds vertrekt Saltsman van Schiphol, een zomervlucht. Op 20 juni ook, landt hij om elf uur 's avonds in New York. Hij vliegt tegen de tijd in, of liever: in stilstaande tijd. In het vliegtuig gebeurt iets merkwaardigs. In een droom (of hallucinatie) treedt de gelijktijdigheid in werking. Tijdens de vlucht waant hij zich niet langer in het vliegtuig, maar ‘op een passagiersschip, midden op de zee waar hij nu werkelijk overheen vloog’. Daar is het dat zijn geboorte plaatsvindt. Die geboorte, waarbij een schommel een saillant detail is (Saltsmans seksuele ontwaken vindt plaats in een schommel-schuitje op een kermis), wordt beschreven zoals je je kunt voorstellen dat een schip op een mijn loopt: de moeder zit op een schommel en in haar beleving maakt het schip een sprong. In haar uitpuilende buik gaat iets met een scheur kapot. De schommel raakt verstrikt wanneer de vader die tot stilstand probeert te brengen. ‘In die wentelende, deinende, kapseizende consternatie, waarin She de nacht vol sterren als een grammofoonplaat zag rondtollen, brak het water zich een uitgang en golfde tussen haar dijen. Een kwartier later was het kind er.’ Wanneer je deze geboorte geïsoleerd leest, dan komt zoiets mogelijk als geforceerd over. Maar in de spiegeling met de dood van de ouders, met het seksuele ontwaken, krijgen de details dimensie.

Goochelen

Ook de beschreven personages kun je niet los van elkaar lezen. Zij staan diametraal tegenover elkaar, herhalen elkaar of zijn van elkaar afgeleid; soms nemen zij sprookjesachtige of mythische dimensies aan (Mariëlle Vargas, vergelijk het droommeisje op de kermis en daar tussenin de leerlinge Suzan), maar in het perspectief van hun tegenspelers krijgen zij hun geloofwaardigheid. De plaats van optreden in de roman is hierbij evenmin onbelangrijk, zoals die van de zwerver die aan huis komt bij Saltsman en een ‘onwillekeurig’ thema op de vleugel aanslaat (een thema dat een verlenging krijgt in Amerika) en die aan het einde van het boek terugkeert.

Dat de vroeg omgekomen ouders van Reinier goochelaars waren, is in een roman als *Zomervlucht* evenmin van belang ontbloot. Om nogmaals bij het exposé over de fuga voor de televisieopname terug te komen: tot schrik van zijn interviewer noemt Saltsman de fuga een kunstvorm, die vergelijkbaar is met goochelen. De goochelaar doet de werkelijkheid immers geweld aan door middel van gezichtsbedrog en verbeelding, zegt hij, ‘wat hij presteert bestaat niet, en toch, voor het oog, presteert hij het. Hij beoefent een kunst, waarin het onbereikbare in schijn wordt bereikt, alsof men in wakende toestand een droom beleeft.’ Goochelen is het waarmaken van onvoorstelbaarheden; en hij vervolgt:

> Wat de mensen najagen in hun geheimste dromen, kan de goochelkunstenaar zogenaamd realiseren door middel van abstracties en speels bedrog. Najagen. In het Latijn fugare. Daarvan kan het woord fuga zijn afgeleid. De goochelaar, gebruik makend van spiegeleffecten, dubbele

> bodems, geheime binnenzakken, holle toverstokken, de steen der wijzen gemaakt van karton, suggereert het publiek dat het de werkelijkheid is ontvlucht naar de gebieden van de utopie. Vluchten. In het Latijn fugere. Ook daarvan zou het woord fuga kunnen zijn afgeleid.

Het is duidelijk: deze beschrijving van de bezigheden van de goochelaar is niet alleen van toepassing op die van de componist, maar evenzeer op die van de schrijver. Voor goochelaar kunnen we hier zonder bezwaar 'schrijver' invullen. Want is het niet zo, dat ook een schrijver zijn lezers begoochelt met illusies, dromen en schoonheid? Zo heeft ook Jeroen Brouwers in deze knappe roman, waarvan de structuur vanuit het fugatische principe begrepen moet worden, gegoocheld. En bij uitbreiding: dat doet hij in zijn gehele werk.

Kruispunt der zintuigen

In *Vluchtig eigendom* (1993) van K. Schippers treedt ook een klavierleeuw(in) op. Een vrouw dit keer. In de roman is zij veertig jaar oud. Zij is begonnen als wonderkind, op achtjarige leeftijd trad zij voor het eerst op, en zij heeft in de loop van haar uitvoeringspraktijk een verfijnd spel ontwikkeld. Dat heeft haar een enorme roem bezorgd (roem en herkenning zijn belangrijke motieven in het boek); zij kan geen straat oversteken zonder zich af te vragen of zij niet wordt herkend.

In *Vluchtig eigendom* gaat de pianiste, van wie we de naam niet weten, op zoek naar het geheim van haar pianospel. In het eerste hoofdstuk, 'Frühlingssonate', treedt zij op in New York, samen met haar vaste medespeler, een tien jaar oudere Belgische violist (ook hij was een wonderkind en hij vermoedt op de één na laatste bladzijde dat het publiek 'de wonderkinderen' nog altijd in hun spel zoekt; een aardig detail wanneer men bedenkt dat de roman zich via de kinderwereld ontwikkelt). Zoals iedere keer wanneer de pianiste musiceert, 'denkt' zij ('Het is niet waar dat muzikanten tijdens hun spel nergens aan denken') tijdens het spelen haar geheim.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

K. Schippers (foto: Klaas Koppe)

Het geheim is een geur. Toen zij achttien was, heeft de pianiste de overweldigende geur geroken van een Hongaarse jongen bij wie zij, tijdens een Oudejaarsdiner in een badplaats in Devon, aan tafel zat. Die geur is nooit meer verdwenen, althans, tijdens haar spel niet. In haar spel zoekt zij de geur, de herbeleving van dat vluchtige eigendom. Het is de elementaire kracht van haar musiceren geworden. Het is veelzeggend dat in *Vluchtig eigendom*, waarin betrekkelijk weinig muziek wordt genoemd, het juist de Frühlingssonate van Beethoven is ('de componist heeft hierin alles uitgedrukt, het tedere, het nog niet aangeraakte, de hartstocht, het verlies'), die als kader voor de presentatie van het geheim functioneert. Want de geur staat voor het prille, voor de oorsprong, het ongerepte; de geur is verbonden met de jeugd, de tijd toen alles nog verwachting was:

> Dit is het eerste, dat wat aan iedere geur voorafgaat. Er is nog geen keuze gemaakt voor de lucht van een roos of een dadel, voor de geur van nieuwe schoenen of verbrand hout, voor banket of peper, lavendel of vulpeninkt, pas gestreken katoen of vuurwerk. Toch komt dat alles hier vandaan, vindt hier zijn oorsprong, zijn begin.

In het hoofdstuk 'Frühlingssonate' roept de pianiste in de concertzaal de geur tijdens haar spel op. Enkele malen wordt de herinnering onderbroken, waarbij de lezer terugkeert in die zaal in New York en het hoofdstuk eindigt met: 'Heel New York klapt voor wat ze in een badplaats heeft ingeademd.'

Tegen het advies van anderen in - de haar

begeleidende violist, die vindt, dat je ‘het bestaande niet te dicht moet naderen’ en een bevriend chirurge die ‘vreest dat het terloopse van weleer voorgoed is veranderd omdat het de duur van twintig jaar heeft gekregen’, gaat zij op zoek naar de geur, naar het geheim van haar muziek. Het zijn de feiten die de magie ten slotte zullen breken.

Een duizelingwekkend spel van zintuigen ontwikkelt zich en het mondt uit in het weervinden van de zintuiglijke ervaring, niet bij de jongen van weleer, maar bij zijn zoon. In het verhaal vermengen tijden zich; een schaduwverhaal ontstaat, de kinderlijke beleving doet zich gelden. De pianiste krijgt de gelegenheid zich langdurig in het gezelschap van de jongen te bevinden. Zij begeleidt hem naar Lugano, naar zijn moeder. Gedurende een nacht in een hotel, onderweg, herbeleeft de pianiste de oerervaring. ‘Het ligt naast je, het ontbrekende, het eerste, nu heb je het. En nog kun je ze niet vermijden, de aloude gebeurtenissen, klappende handen, appelmoes, verdwenen zijn ze nog niet.’ (De appelmoes hier, verwijst naar een doos met vierentwintig blikken die een bewonderende, maar opdringerige conservenfabrikant in het hotel haar, kort voor ‘de nacht’, cadeau doet. In de slotpagina's van de roman keren deze blikken terug.)

Op de ultieme bladzijden mondt het spel van synesthesieën uit in: ‘Kruispunt der zintuigen, op dit eerste volgt niets meer, het is de tijd die je rest.’ De muziek, waarmee de roman begon, het naïeve kijken, het tastend voelen, het herinnerend ruiken, alle zintuiglijke ervaringen voeren ten slotte naar een ontluisterende werkelijkheid. De roman wordt uiteindelijk in appelmoes gesmoord. Voorbij aan het geheim, voorbij ook aan de muziek. Maar er is nog hoop, want de violist die de pianiste apathisch, met appelmoes op haar wangen, op haar voorhoofd en in het rode haar, in haar appartement aantreft, opent zijn vioolkist, pakt de viool en begint te spelen.

De beleving van de magie van muziek oproepen in taal is enorm moeilijk. Dat blijkt telkens weer. In *Vluchtig eigendom* lukt het door te dringen in het betoverende van de muziek van deze bijzondere pianiste. K. Schippers is daarin geslaagd door zich te richten op juist andere zintuiglijke ervaringen dan het luisteren (waarin overigens ook de beeldende kunst is betrokken), maar ook door het vermengen van muziek met de wereld van het kind.

Dikke duim

Voor de boekenweek van 1993 schreef Martin van Amerongen *Mijn leven zijn leven*, een monografie over biografieën autobiografieën, hagiografieën en anti-biografieën. Daarin besteedt hij ook aandacht aan de vie romancée. Geopperde bezwaren tegen het genre brengt Van Amerongen voor het voetlicht, maar, zo zegt hij: ‘Soms is zo'n *vie romancée* (...) waarachtig grote kunst, zodat je de schrijver alles vergeeft, ook zijn dikke duim.’

Die dikke duim is Van Amerongen, in het kort

daarvoor gepubliceerde boekje *Mahlers Mater Dolorosa*, zeker van pas gekomen. In deze novelle is het niet het hele leven van Gustav Mahler, dat beschreven wordt, maar slechts een korte crisis daarin. Afgezien van de ouverture en de korte finale, zou je hier kunnen spreken van een geromantiseerde dag.

Het gaat in de novelle over de fameuze wandeling van Freud en Mahler door Leiden op 26 augustus 1910. Gustav Mahler consulteerde Sigmund Freud naar aanleiding van zijn huwelijkscrisis. Het eerste deel, ‘Wenen’, vertelt de aanleiding tot deze crisis: Mahlers ontdekking (door een (onbewust?) verkeerd geadresseerde brief) van de verhouding van Alma Mahler en Walter Gropius. Naast de in Wenen in zijn kunstenaarschap tegengewerkte Mahler komt ook Sigmund Freud (en zijn ideeën over het kunstenaarschap en de vrouw) naar voren. Het middendeel, het langste, ‘Leiden’, behandelt de wandeling in Leiden, waarna we in het laatste deel, ‘München’, Alma Mahler en Walter Gropius tezamen in een hotelkamer in München aantreffen, profiterend van Mahlers afwezigheid in verband met de repetities voor de eerste uitvoering van de achtste symfonie.

De tot de verbeelding sprekende wandeling is volgens de verantwoording in *Mahlers Mater Dolorosa* voor 100% bedacht en voor 98% waar (zie ook het motto: ‘I don't tell the truth, I tell what *ought* to be the truth.’ - Tennessee Williams). Het waarheidsgehalte wordt ondersteund door niet minder dan vijf pagina's bibliografie, volgend op de novelle. Daarin - Van Amerongen geeft het in zijn verantwoording toe - kan maar weinig aangetroffen worden over de beroemde wandeling van Freud en Mahler door Leiden. Een paar opmerkingen van Freud tegen zijn biograaf Ernest Jones, enkele opmerkingen tegen Freuds leerlingen Maria Bonaparte en Theodor Reik (en enkele notities in de memoires van Alma Mahler); dat is alles. In de verschillende bronnen wordt het heilige maagd-complex, de moederbinding bij Mahler en de vaderbinding van Alma Mahler als uitkomst van het consult genoemd. Ook wordt de gedragsverandering nadien bij Gustav Mahler, onder andere het opheffen van de blokkade tegen het kunstenaarschap van Alma, beschreven. Het intrigerende van *Mahlers Mater Dolorosa* is de weg naar deze uitkomst toe. Het werkt in eerste instantie vervreemdend Mahler en Freud te volgen in hun gesprekken. En het blijft daar niet bij. In het boekje, dat voor het overgrote deel uit dialoog bestaat, kruipt de verteller - met een zekere terughoudendheid - ook in de gedachten van Mahler en Freud. Het is toch wel bijzonder, de bewonderde componist en de beroemde psychiater, die van binnenuit worden belicht. Enige onrust kun je als lezer onmogelijk onderdrukken, wanneer Mahler vaststelt: ‘Dus hij had een moederbinding. Eigenlijk had hij dat al zijn leven lang geweten. En zíj vertoonde op haar beurt de verschijnselen van een vaderbinding. Het was het onderdeel van de analyse dat de diepste indruk op hem had gemaakt.(...)’ Het is nogal direct, zo'n gedachte, maar vooruit, in een ‘geromantiseerde dag’ (tot ‘waarachtig grote kunst’ gemaakt) kan het.

Omdat je als enigszins ingewijd lezer veel herkent uit biografische en autobiografische geschriften met betrekking tot Mahler en Freud, komt *Mahlers Mater Dolorosa* over als een authentiek geschrift. De meest intrigerende episode uit het leven van Gustav Mahler is, rijk gedocumenteerd, neergelegd. Zo had het kunnen zijn, denk je gedurende het grootste deel van de lectuur.

Keerzijde

In hetzelfde jaar als ‘de wandeling’, maar dan aan de overzijde van de oceaan, in New York, speelt *De première* (1990) van Theun de Vries. Deze roman, eveneens een vie romancée, verhaalt over de wereldpremière van *La fanciulla del West* onder de directie van Mahlers opvolger bij de Metropolitan Opera, Arturo Toscanini (met Emmy Destinn als Minnie en Enrico Caruso als Dick Johnson/Ramerrez) en de dagen daaraan voorafgaande. Puccini is voor de première naar Amerika overgekomen; via zijn ogen volgt de lezer de triomf van ‘Het meisje uit het gouden Westen’. Puccini wordt gefêteerd in New York, we zien hem in de opera, in high society kringen, volgen hem bij zijn tijds-

passeringen in New York en zijn getuigen van een escapade.

Aan het uiterlijk succes zit een keerzijde. De beginnende ouderdom van Puccini doet zich gelden - enkele lichamelijke ongemakken komen naar voren -, maar ook het verleden dringt zich aan Puccini op. In de fragmenten over het verleden - in de ik-vorm verteld - zijn het vooral de scrupules naar aanleiding van de dood van Doria Manfredi, die een schaduw werpen op de triomf van Puccini in New York. Vals beticht door zijn echtgenote ten tijde van het schrijven van *La Fanciulla del West* (zij vermoedde een seksuele relatie), pleegde dit zestienjarige dienstmeisje zelfmoord en dit drama laat Puccini niet los.

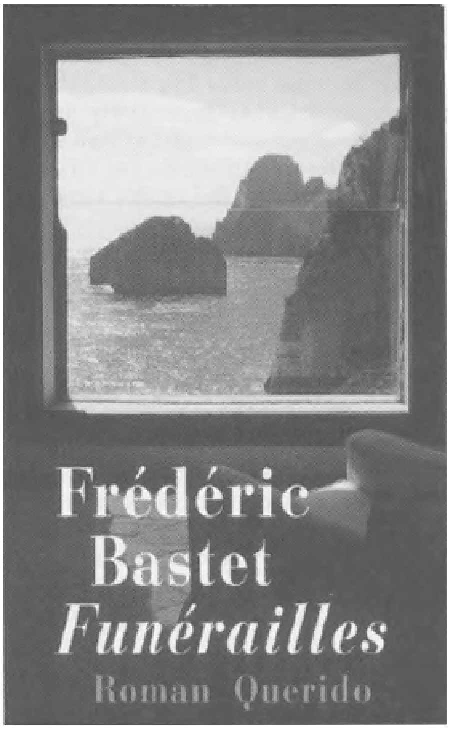
De première geeft via de gedachten van Puccini een waarheidsgetrouw verslag van momenten uit zijn leven. Maar ook hier gaat het om fictie. Uit de aantekening achteraf blijkt dat ook Theun de Vries zich uitvoerig gedocumenteerd heeft. Met deze informatie bouwde de schrijver een (muziek-)historisch kader op, waarbinnen hij Puccini 'als romanfiguur, dat wil zeggen als gestalte van fictie en verbeelding, kon laten leven'. Het is een integere dikke duim, waarmee *De première* is geschreven.

Liszt en sirenen

F*unérailles* (1993) van Frédéric Bastet is niet echt een muziekroman, maar een roman over het begin van ouderdom. Omdat de muziek er niet onbelangrijk in is - en de Sirenen en de zang ons hierna toch in die richting zullen voeren, zij het aan de overkant - wil ik hier ook op deze roman ingaan.

De roman heeft een muzikale structuur. De delen hebben muziek-aanduidingen gekregen. De delen zijn: Adagio, L'istesso tempo, Drammatico, Allegro energico assai, Più lento en Lento. Inhoud en tempo van de delen van de roman volgen deze aanduidingen. In deze roman, waarin in het eerste deel al gelijk een begrafenis plaatsvindt, is *Funérailles* (uit *Harmonies poétiques et religieuses*) van Franz Liszt de kompositie waar alles om draait. Liszt componeerde dit stuk in oktober 1849 toen hij drie vrienden in de vrijheidsstrijd van de Hongaren verloren had. Hij schreef *Funérailles* ter nagedachtenis van prins Felix von Lichnowsky in het bijzonder. De dood van Chopin in dezelfde maand zou hem mede geïnspireerd hebben.

In *Funérailles* is de beroemde piano-virtuoos Floris Hahn zojuist overleden. Hij was de beste vriend van de geëmiriteerde hoogleraar David Johan Hendrix, die naar het eiland Capri gaat om op adem te komen na dit onverwachte overlijden.



Floris Hahn was één van de grootste contemporaine Lisztvertolkers. Franz Liszt was tegelijk zijn grote voorbeeld; via hem krijgt Hahn gestalte. Zowel bij Liszt als Hahn is sprake van een combinatie van introversie en exuberantie. De zwager van Hahn wijst op Floris' gespleten natuur: 'enerzijds Floris de grote kunstenaar, kenner par excellence van de muziek die hij speelde, perfect en verfijnd tot in de kleinste nuances van zijn toucher, anderzijds Floris de charlatan en psychische exhibitionist, met zijn onbegrijpelijke drang naar kitsch en vliegwerk.' Ook David Hendrix

denkt, wanneer hij de weergaloze opname van *Funérailles* beluistert, dat er geniepige randjes kitsch in dit stuk zaten, waar Liszt zich overigens zelden voor geschaamd zou hebben. 'Had Floris dat trouwens niet met hem gemeen? Het genie als dandy. Het viel moeilijk met elkaar te rijmen.' Die tweeledigheid komt evenzeer naar voren in de relaties van Floris Hahn met vrouwen. Enerzijds is daar zijn huwelijk met zijn trouwe echtgenote Sibylle en anderzijds zijn daar allerlei vrouwengeschiedenissen waar hij zich mee ingelaten heeft. Een necrologie vermeldt dan ook dat hij Liszt privé wel eens wat te veel geïmiteerd had.

Zowel op Capri als in Nederland ontwikkelt zich een bizar handelingsverloop. Op de drempel van de ouderdom komt David Hendrix, die zelf door zijn echtgenote is verlaten, voor allerlei keuzes te staan. Verlangen en berusting doen zich gelden, maar hij blijft uiteindelijk onaantastbaar.

Funérailles zit vol cultuurhistorische uitweidingen. Het is hier niet de plaats om daar op in te gaan, want het gaat tenslotte om de muziek. Wel wil ik hier aanstippen dat Bastet zelf indirect is ingevoerd in deze roman. Hendrix herinnert zich dat ook de Nederlandse literaat Vosmaer meer dan honderd jaar geleden op Capri had gelogeerd. 'Iemand had er een boek over geschreven', waarna een citaat van Vosmaer volgt dat terug te vinden is op pagina 158 van F.L. Bastet: *Mr. Carel Vosmaer* (Den Haag 1967).

Capri, het paradijs waar alle wijsheid begint (zo noemt Hendrix het eiland tenminste) is niet zomaar een decor, maar een sturende locatie. Het is het eiland van de Sirenen. Onnadrukkelijk brengt Bastet in *Funérailles* de *Odyssee* en de Sirenen naar voren. Hendrix heeft een recente vertaling van de *Odyssee* naar het eiland der Sirenen meegenomen (in het slot keert deze vertaling terug). De geheime liefde van Floris Hahn, Bella Jansonius, die Hendrix op Capri ontmoet, heet 'een Sirene zonder leeftijd'. Zij op haar beurt noemt de vermaarde Capri-bewoonster, Barbara Thorold Norton met dédain: 'die oude Sirene'. Er wordt gesuggereerd dat deze oude vrouw zelf uiteindelijk niet aan de omarming der Sirenen is ontkomen. En is het toeval - op een ander niveau - dat wanneer de roman in een vuurzee eindigt, brandweerauto's naderen waarbij 'het schrille gegil van hun sirenes zonder eind' het scherpst in de herinnering van Hendrix zal blijven staan?

Barbara Thorold Norton blijkt in haar tuin een Odysseus-mozaïek te hebben. De tegenstrijdige gevoelens van Odysseus zijn daarin mooi tot uitdrukking gebracht:

> De Sirenen trokken hem aan maar hij gaf niet toe. Hij luisterde in vervoering maar liet zich niet van de wijs brengen. Met naar binnen gekeerde blik gleed hij, vastgenageld aan de kruisvormige mast, aan alle aardse verleidingen voorbij. Op weg waarheen? Dat was natuurlijk de vraag.

Dit geeft de positie van Hendrix temidden van alle turbulentie aardig weer. Ook deze flegmatische, alles relativerende wetenschapper biedt ten slotte het hoofd aan verleidingen op de drempel van de ouderdom. Uiteindelijk laat hij zich op het eiland van verlangen (waar hij beseft dat het verlangen dat ieder leven beheerst, uitmondt in het verlangen naar de dood), niet van de wijs brengen.

Intieme wereld

Ook in *De virtuoos* (1993) van Margriet de Moor komt het verhaal van de Sirenen voor. Het gezichtspunt is hier echter anders, want niet Odysseus (die niet met name genoemd wordt) staat hier centraal, maar de Sirene Partenope en haar zusje, die in jeugdig onverschillige houding tegen een met vliegen bedekte hoop knekels leunen: ‘resten van de door de Sirenen- stemmen betoverde zeelui’. Een zwarte boot verschijnt en de zusjes beginnen zuiver, hoog en met een langzaam gekmakend crescendo te zingen:

> Als de boot nadert en de mannnen in zicht komen is Partenope verloren. Want omgeven door roeiers die het lef hebben om met een botte uitdrukking op hun gezicht zo snel als ze kunnen langs te varen, staat,

vastgebonden aan de mast, de man van haar leven. En haar liefde wordt beantwoord! Mooi, blond, met bliksemende ogen luistert de jongen naar de loodsende stem die hem bijbrengt dat kennis en genot gelijk zijn. Het langsglijden duurt een kwartier, hooguit twintig minuten, dan is het liefdeleven van Partenope voorbij. In haar hals verschijnen rode vlekken. Haar stem breekt. Als ook het stipje aan de horizon in leegte oplost, stort ze zich in zee.
En haar zangstem? En haar erotisch verlangen? Kunnen die dingen zomaar verdwijnen?
Op de kust waar haar lichaam aanspoelt, verrijst in de loop der tijden een stad die aanvankelijk haar naam draagt, maar die later, om modieuze redenen, Napels wordt genoemd.

Margriet de Moor (illustratie: Paul Tuijnman)

Voor het grootste deel is het hier, in deze libertijnse stad, aan het begin van de achttiende eeuw, dat *De virtuoos* zich afspeelt. De Sirene is in deze roman een man, een castraat, die zijn publiek betovert door zijn zang. De omkering van man-vrouw rollen (met daarbij de travestie binnen de opera, biseksualiteit, de vrouwelijkheid van de man en de mannelijkheid in de vrouw), het erotische verlangen, manifest gemaakt in de zang; het niet kunnen vasthouden van dit verlangen en het gelijkstellen van kennis en genot (met als kader de Verlichtingsideeën die op de achtergrond meespelen), zijn belangrijke elementen in de roman, die in de presentatie van het Odysseus-verhaal een plaats krijgen.

De virtuoos wordt voornamelijk verteld door een ik-vertelster, de promiscue hertogin Carlotta Caetani (er is overigens ook een ‘Intermezzo’ via het dienstmeisje Faustina, dat uiteindelijk ver vooruit gaat in de tijd en er zijn enkele opmerkelijke passages in de tweede persoon enkelvoud). Carlotta vertelt - in een

naar eigen logica gepresenteerde tijdsvolgorde - over haar gemeenschappelijke winter met de vermaarde castraat Gasparo Conti. Hartstocht en verlangen kleuren haar verhaal. Zij gaat volledig op in Casparo en dat verklaart waarom zij ook kan vertellen over episodes waar zij als ik-vertelster niet bij is geweest: ‘Eigenlijk is het verbazend hoe de verhalen van een ander zich in je hoofd kunnen installeren.’

Gasparo Conti en Calotta Caetani waren vroeger dorpsgenoten. In haar vroegste jeugd was Carlotta al onder de bekoring geraakt van Gasparo's prachtstem. Op een dag, na een kaartavond van haar vader met de vader van Gasparo, waarbij de stem van Gasparo tot inzet werd, was hij verdwenen. Hij ging naar Norcia om geopereerd te worden, zijn zaadstrengen en testikels liet hij verwijderen. Carlotta trouwt (op vijftienjarige leeftijd) en met haar echtgenoot, de hertog Berto, gaat zij naar Napels, waar zij zich in het San Carlo opnieuw door de stem van Gasparo laat betoveren. Het is niet alleen de stem (die getuigt van een wereld buiten deze wereld) die haar betovert, maar ook dat zeer speciale mannenlichaam waarvan de schoonheid iets onmenselijks heeft. ‘Wat een toestand! Muziek en seks, er hebben zich krachten in mij verzameld die zich met geen mogelijkheid meer laten wegdrukken.’

Gasparo is een man. Maar wat voor man? Zijn lichaam is zacht, wit, welvend; zijn huid is onbehaard. Zijn haar is dik en glanzend als dat van een vrouw. Zijn lippen zijn meisjesachtig. Toch heeft hij geen vrouwenlichaam. Van de stem (de sopraan van ‘Gasparino’) wordt gezegd dat die de persoon is en niet het geslacht. Herinneringen aan de eerste optredens van Gasparo in de kerk en in de opera van Rome - met op de achtergrond de opera-conventie van die tijd - benadrukken het vrouwelijke (‘Eerst engel, dan vrouw’, ‘Nog even en je zult de mooiste vrouw ter wereld zijn’ en ‘Moet je komen kijken! Mooier dan een echte vrouw!’). Carlotta, die, omgekeerd, gemerkt heeft dat zoveel mannen het leuk vinden om de jongen in de vrouw te zien, houdt van de paradoxen die het lichaam en de stem van Gasparo, de vrouwelijke man, oproepen. ‘Wij houden van twijfels, van vragen en wij houden vooral van genot. Je lichaam is wat je bent en alle kennis begint met verlangen. Naar wat anders dan genot?’

Zoals in het verhaal van de Sirene Partenope kennis en genot gelijk zijn, zo is dat ook zo voor Carlotta. Zij (voor wie de wereld, een mooie, maar enigszins dwaze groepering van feiten is) wijkt daarin af van haar andere minnaar, de Fransman Rodolphe, die met zijn prille Verlichtingsideeën de nadruk legt op gezond verstand, ordening, helderheid en toekomst (het omgooien van opera's en het inlassen van niet ter zake doende aria's ter wille van het effect, zoals Gasparo doet, zijn hem een gruwel). Zowel in Frankrijk als in Engeland krijgt Gasparo te maken met het opkomend rationalisme. Zijn stem, die geen stem van de toekomst kan zijn, zal voor het moment dit nieuwe denken weerstaan.

Ook op een ander niveau zijn kennis en genot aan elkaar gelijkgesteld. Dat is wanneer Gasparo zingt en uitweidt over de techniek van het zingen. (‘“Vertel me hoe je het doet.” Ik begon namelijk door te krijgen dat je een droom met je vingers kunt vastpakken en omdraaien om te zien wat erachter zit. De techniek. De aardgebonden kneepjes van het vak.’). Het zingen noemt Carlotta intiem gedrag dat nu eens niet geheim wordt gehouden. En op pagina 156, waar zij tussen het publiek van het San Carlo zit, denkt zij, terwijl Gasparo de ene triller na de andere zingt: ‘Ben je ver weg of juist dichtbij? Ik kan het niet uitstaan dat er in onze intieme wereld zoveel plaats is voor derden.’ Ook wanneer zij geen derden om zich heen hebben en

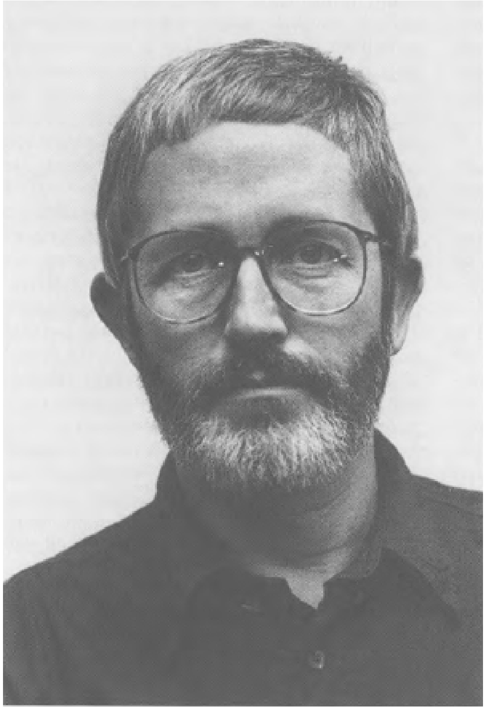
zij zich overgeven aan de lichamelijke liefde, is het de zang (en de uitweidingen over de technieken daarvan) die de handelingen van Gasparo en Carlotta sturen. Zo staan in deze uiterst lichamelijke roman muziek en erotiek - de zinnelijkheid van het zingen en de sensualiteit - in een voortdurende verbinding met elkaar.

De virtuoos is een gecomprimeerde muziekroman waarin tegenstellingen, althans: elementen die niet op voorhand aan elkaar gelijk zijn, worden opgelost. De wereld van de castraat ligt ver achter ons, maar in dit verhaal vol hartstocht en taalpracht wordt die wereld schitterend opgeroepen. De betovering door het lichaam en de stem van de castraat geldt

daarbij niet alleen Cariotta Caetani en een achttiende-eeuws publiek, maar slaat ook over op lezers die nooit een castraat hebben kunnen horen zingen.

Betrekkelijke eeuwigheid

Een originele muziekroman is ook *Verstreken jaren* (1992) van Kees van Hage. In deze roman is het niet één bepaalde musicus of componist die de hoofdrol speelt, maar een viool. De roman bestrijkt een periode van honderdvijftig jaar. Zeven episodes uit het leven van de viool, met telkens een tussenperiode van vijfentwintig jaar, worden verteld. Kleine draadjes verbinden de ene episode met de volgende. Je zou wel willen weten hoe het met verschillende personages die met de viool te maken kregen afloopt, maar het is de kracht van de roman dat de personages na een episode er niet meer toe doen en dat het de viool is die blijft.



Kees van Hage (foto: Roeland Fossen)

In de diverse episodes, waarbij culturele, historische of sociologische veranderingen zich doen gelden, krijgt de viool steeds een andere rol toebedeeld. Het begint allemaal in ‘De beproeving’ met het integere vakmanschap van Adam Stark. Tegen de verworden vioolbouw-praktijken van Markneukirchen in, bouwde Stark in 1840 zijn viool. In het hoofdstuk ‘Dissonant’ is de Hollander Maarten Brandt de eigenaar geworden. Op de achtergrond speelt de commotie rond de keuze van de direkteur van de Koninklijke Muziekschool in Den Haag. In het derde hoofdstuk, ‘Erfgenamen’, wordt de viool voorwerp van hebzucht. Het kunstenaarschap en het socialisme moeten het in dit hoofdstuk afleggen tegen hebzucht en kapitalisme. In ‘Het Vioolconcert’ inspireert de viool tegen de achtergrond van de eerste wereldoorlog tot het schrijven van een vioolconcert. Hoofdstuk 5, ‘IJle geluiden’, speelt zich af aan de vooravond van de tweede wereldoorlog. In dit hoofdstuk is de viool eigendom van de Joodse

violist David Mendel. Afgezien van de oorlogsdreiging is het hier bevlogenheid die tegenover Hollandse kneuterigheid komt te staan. In het zesde hoofdstuk, 'Het recital', vermengen verliefdheid en muziek zich in 1965. Aan het einde van het hoofdstuk treft de viool een wel erg barbaars lot; onverlaten vernielen haar ('Een gekraak als van menselijke botten'; de viool is werkelijk een gepersonifieerde grootheid). In het laatste hoofdstuk, 'Reprise', keert, de viool terug in Markneukirchen, waar hij ter reparatie wordt aangeboden bij een telg van de Stark-familie. Achtergrond is hier de val van de Muur.

Verstreken jaren wordt door steeds andere ik-vertellers verteld. Behalve in 'De beproeving' en 'Dissonant' zijn de ik-figuren niet de eigenaars van de viool,

maar omstanders. In ieder deel lezen nieuwe ogen het brandmerk en het viooletiket. Talrijk zijn de composities waarover de ik-vertellers in *Verstreken jaren* spreken, waarbij het enkele malen om postuum uitgegeven werk gaat. In de verschillende hoofdstukken is vooral de muziek van Robert Schumann, die in het eerste hoofdstuk - samen met Mendelssohn - optreedt, een constante.

Verstreken jaren is een rijke muziekroman, die momenten uit de muziekgeschiedenis naar voren haalt. In veranderende sociale en historische kaders wordt muziek tot klinken gebracht. Dat gebeurt ook in de verhalenbundel *Enkel zingen*, die Kees van Hage in 1993 op de roman liet volgen. Zo is bijvoorbeeld in het verhaal ‘De Zomercursus’, het einde van de Praagse lente de achtergrond waartegen een liefdesrelatie zich ontwikkelt. Het tweede strijkkwartet van Leos Janácek, *Intieme brieven*, is daarbij de sturende compositie. In de verhalen van *Enkel zingen* is de anekdote, het persoonlijke verhaal van musici, intussen van groter belang dan in *Verstreken jaren.*

In de twee boeken van Van Hage (tot nu toe) zit een besef van tijdelijkheid. De geschiedenis verandert, mensen verdwijnen, maar wat blijft is de muziek. In *Verstreken jaren* is het de viool die dat symboliseert. Honderdvijftig jaar is anderhalve eeuw en dat is toch al een betrekkelijke eeuwigheid.

Vermenging

Wat het meest opvalt wanneer je enkele recente muziekromans beschouwt, is - de biografische romans even daargelaten, want daarin zijn het gegeven grootheden - de uitnemendheid van de musici. In een schrijversroman wil een middelmatige schrijver nog wel eens hoofdpersoon zijn, maar in de hier naar voren gebrachte muziekromans zijn het herhaaldelijk uitzonderlijke musici die, op de hielen gezeten door de roem, tot onwaarschijnlijke hoogten stijgen.

Met kennelijk plezier schrijven auteurs over hun musici. Daarbij is er veel bewondering; bewondering die afgeleid moet zijn van eigen voorkeuren.

Steeds vaker ondersteunt de muziek de thematiek van een roman. De vermenging van muziek en liefde, muziek en erotiek, is niet nieuw. Dat is wel eerder voorgekomen in de literatuur, maar zo'n krachtige vermenging van de erotiek met de muziek als in *De virtuoos*, heb ik nooit eerder gelezen.

De vermenging van zintuiglijkheden binnen de muziek, zoals in *Vluchtig eigendom* gebeurt, is, afgezien van het verhaal ‘Sonate’ uit *Eb* (1992), dat de aanzet tot de roman vormde, iets geheel nieuws. In *Verstreken jaren* is het de muziek die de tijd weerstaat. Geheel anders, maar niet minder manifest, is ook het voorbijgaan van de tijd in *Zomervlucht* aanwezig. In deze roman is het interessant te zien hoe een muzikale structuur zich opdringt aan ‘het verhaal’, wat ook het geval is, maar in veel mindere mate, in *Funérailles.*

Een verklaring voor de ogenschijnlijke toename van muziekromans in de Nederlandse literatuur heb ik niet. Het is aanlokkelijk te denken aan de opkomst van de CD-cultuur; de perfectionering van geluidsdragers die ertoe bijgedragen heeft dat klassieke muziek door een steeds groter publiek (zie ook de populariteit van

muziektijdschriften) gewaardeerd wordt. Maar het lijkt mij onwaarschijnlijk dat schrijvers daar op inspelen.

Voor het beschrijven van bewonderde muziek zijn meestal geen woorden. Het is des te gelukkiger dat schrijvers zich daar niet bij neerleggen. Zij proberen in hun romans door te dringen tot het wezen van de muziek. En soms, heel soms, lukt dat.

Robert-Henk Zuidinga
‘Poëzie moet een gevoelige snaar zien te raken’
In gesprek met Nico Scheepmaker

De dichter Nico Scheepmaker (1930-1990) debuteerde in 1955 met de bundel *Poëtisch fietsen*, waarvan de inhoud door Ivo de Wijs (de bezorger van zijn verzamelde gedichten) getypeerd werd met: ‘veel wereldleed en nog meer hemelbestorming, geen vaste versvormen en al helemaal geen rijm. Slechts in enkele gedichten durfde hij zich van zijn speelse kant te laten zien. De kritiek reageerde verdeeld. Paul Rodenko sprak van “een kruising tussen Lodeizen en Piet Paaltjens” en Hans Warren waardeerde de oorspronkelijkheid van de bundel, maar andere critici vonden Nico's grapjes niet gepast en namen de ernst vervolgens niet meer serieus.’

Voor zijn tweede bundel, *De kip van Egypte* (1957), werd Scheepmaker de Anne Frankprijs voor poëzie toegekend. De Wijs: ‘in *De kip van Egypte* is van Nico's speelse credo nauwelijks iets terug te vinden. De bundel slaat een overernstige, bijna verbeten Vijftigers-toon aan. Slechts de onorthodoxe titel en de onverhoeds opduikende naam van Abe Lenstra maken duidelijk wie er aan het woord is.’

Het duurde tot 1973 voor Nico Scheepmaker opnieuw gedichten in boekvorm uitbracht, *Hopper's Holland.* De bundel (Ivo de Wijs:) ‘bevat geen vrije verzen meer, maar perfect rijmende sonnetten. De religieuze, kosmische thematiek heeft plaatsgemaakt voor nuchterheid en anekdotiek. *Light verse*, ongeschikt voor gedragen bloemlezingen, maar rijk aan mooie regels en vondsten en tevens rijk aan tederheid en tevredenheid.’ Ook *Het rijmt, dat scheelt* (1987) is volgens De Wijs ‘een *light verse*-bundel zonder enig “poëtisch teveel”. Nico S. gaat geen enkel onderwerp uit de weg, maar het boek getuigt vooral van toegenomen geluk: vader Scheepmaker bezingt zijn vrouw en twee dochters.’

Nico Scheepmakers poëtisch werk, dat, behalve de hierboven genoemde titels, veel verspreid gepubliceerde en niet eerder gepubliceerde verzen omvat, werd door Ivo de Wijs bezorgd en ingeleid in *De Gedichten* (Bert Bakker, 1991). Behalve in de praktijk hield Scheepmaker zich ook ‘in theorie’ intensief met poëzie bezig, m.n. in zijn vaste rubrieken *Zeg er 'es wat van*, elke maandagmorgen in de Volkskrant, en later in ‘Trijfel’, dagelijks in de GPD-bladen.

Een ruime keuze uit die poëziebeschouwingen werd door Jaap Bakker gemaakt in *Maar mooi!.* Uit Jaap Bakkers inleiding: ‘Uit zijn werk spreekt een duidelijke visie, die zich overigens niet in een paar zinnen laat omschrijven. Zelf heeft hij zich nooit gewaagd aan het formuleren van axioma's, credo's of theorieën - hij was niet zo'n abstracteling.’ Een reden temeer om de dichter de gelegenheid te bieden zich programmatisch uit te spreken in meer dan een paar zinnen: het tweede in een reeks gesprekken met dichters over het ambacht dichten.

Je hebt in je dichterschap een volledige ommezwaai gemaakt, van geheel vrije versvormen en geen rijm naar vaste vormen met een strak rijmschema. Wordt de vorm je door het gedicht opgelegd of heeft de dichter daar zelf greep op?

Het gedicht dicht zelf ook mee, heeft zijn eigen touwtjes in handen. Over ‘vorm en inhoud’ heeft J.C. Bloem gezegd: ‘Altijd weer, wanneer men met belangstellende leken over poëzie spreekt, merkt men, dat zij die twee dingen als min of meer los

van elkaar denken. Algemeen is de veronderstelling, dat de inhoud primair is en de dichter die dan in een bepaalde, willekeurige althans kiesbare vorm giet.

Niets is onjuister dan dit. Vorm en inhoud van een gedicht ontstaan tegelijkertijd, zijn volstrekt onscheidbaar. Ik zou eigenlijk nog verder willen gaan en zeggen: zij zijn gelijk, zij zijn hetzelfde. Vorm is inhoud en omgekeerd.

Men make maar eens, zoals vroeger op examens veel gedaan werd en misschien nog wel gebeurt, een zogenaamde “parafrase” van een gedicht. Men - de men die verzen begrijpt - zal zien, dat er dan niets meer overblijft, zelfs niet de eigenlijke betekenis, ten hoogste een onbelangrijke mededeling.’

Nico Scheepmaker (foto: Daan Cartens)

Bovendien is in de poëzie de grens tussen ‘maken’ (J.C. Bloem sprak van ‘invullen’) en ‘scheppen’ moeilijk te trekken. Simon Vestdijk wijst er in *De Glanzende Kiemcel* (de acht lezingen die hij in 1943 als gijzelaar in Sint-Michielsgestel over wezen en techniek der poëzie hield) op dat ‘de inspiratie aangewezen is op de constructie, en omgekeerd’.

Heb je een vaste werkwijze?

Mijn prozacolumns tik ik altijd rechtstreeks op de schrijfmachine of de tekstverwerker, maar gedichten begin ik toch nog altijd, met potlood of ballpoint, met de hand.

Ik doelde meer op de inhoudelijke kant van het werk. Kun je een voorbeeld geven van hoe een gedicht ontstond, en dan liefst van een met minder gangbare vormkenmerken, zodat zich flink wat

problemen voordeden? Je hebt bijvoorbeeld in één van je lezingen voor de Academie Waterland uitvoerig gepraat over je gedicht 'De Tuin'. Waarom juist een tuin?

Wat mij in een tuin fascineert is, dat het een lap grond in casu een lap Nederland betreft, maar dat je dat stuk grond toch in eigendom kunt hebben, zoals een huis, een auto en een bankstel. In diepste wezen vind ik dat een beetje raar. Dat vreemde gevoel dat je erf, je tuin, kortom de grond rond je huis waarvoor je hebt meebetaald, ook wettelijk je eigendom is, dat je het niet geleend of gehuurd hebt en dat het niet ten eeuwigen dage het eigendom is en blijft van de Staat der Nederlanden, was de motor, de aanjager, die mij het gedicht deed schrijven. De eerste strofe van acht regels beschrijft dat onbehaaglijke gevoel ('ik heb een tuin maar ook weer niet'), en kwam dan ook vrijwel geruisloos tot stand.

Toen begon het te haperen. Het rijmschema zat in de knoop, wat moest ik met 'werk' doen?, en meteen diende zich toen 'perk' aan: 'het gras, de bloemen in het perk'! Daarmee was niet alleen het rijmwoord veroverd, maar was ook die regel wat minder sloom opsommend geworden. Een gevolg was wel, dat ik die ene uitweg naar vrouwelijk rijm ('planten') had afgesneden, met 'niet', 'huis', 'ziet', 'perk', 'luis' en 'werk' eindigde elke regel op een eenlettergrepig woord, dus op mannelijk rijm.

Ook kon ik niet zo gauw een voortzetting vinden van 'Maar toch, zo'n tuin is niet van jou', hoewel ik die notie dat hij 'niet van jou' was wel wilde handhaven. Zonder veel geürm kwamen toen de regels:

> Maar toch, zo'n tuin met berenklauw
> is van de wereld; niet van jou!

Dat beviel me wel. Berenklauw staat metterdaad in onze tuin, ik geloof niet tot Annes onverdeelde genoegen, maar een tuin met berenklauw heeft iets oers, ongerepts ongecultiveerds, en bewijst daardoor eens te meer dat hij eigenlijk 'van de wereld is', en niet van de toevallige bewoner van het huis ernaast. Het enige dat in deze strofe nog mijn achterdocht opwekte was 'inclusief de rot en luis'. Was het nu eigenlijk 'de' rot of 'het' rot? Van Dale zei dat het 'het rot' was. Het rot en de luis, konden die grammaticaal worden samengevat tot 'de rot en luis'?

Volgens mij niet.

Ander woord voor 'rot', verrot gedeelte? En dan liefst eenlettergrepig? Via de Van Dale kwam ik op 'mijt' ('de mijt!'), maar 'zijn inclusief de mijt en luis de vruchten van ons eigen werk' beviel me door de opeenvolging van 'de mijt en luis' ook weer niet. 'Het' en 'de' er dan maar in verwerken ten koste van 'inclusief'? 'Zijn met het rot en met de luis'... Nee, dat klonk te log. 'Rot' weglaten, en de zin voor 'luis' uitbreiden? 'Zijn inclusief de rode luis'... Te slapjes.

En toen bleek opeens de oplossing voor de hand te liggen: 'wat'. Een beetje rot en luis dus. Dat klopt ook beter met de werkelijkheid (zoveel rot en luis hebben we niet in de tuin!), en op die manier vermijd je ook de dubbele 'de' in de vijfde en zesde regel.

Intussen had het gedicht zichzelf een eigenzinnig rijmschema opgedrongen.

Hoezo opgedrongen? Weet je dan niet als je aan een gedicht gaat zitten dat het - bijvoorbeeld - een sonnet moet worden?

Ik ga, als ik een eerste regel opschrijf, er altijd maar van uit dat het op den duur een sonnet of een gedicht van drie of vier kwatrijnen moet worden ('Ik ben gestemd om een sonnet te maken' was de eerste regel van een sonnet van Albert Verwey dat deze voor Frederik van Eeden schreef), maar dat heb je nu eenmaal niet altijd in de hand.

In dit geval heeft het gedicht mij van de gebaande weg van het sonnet af gedwongen naar een eerste strofe van acht regels, met het ongebruikelijke rijmschema a-b-a-c-b-c-d-d. Het nadeel van zo'n tamelijk ingewikkeld rijmschema is natuurlijk wel, dat je in de eerste strofe eenmaal op de rails bent gezet, en dan in de volgende strofen daar met goed fatsoen niet meer van kan afwijken.

De tweede strofe kwam zonder haperingen op het papier. De enige regel die ik naderhand ietwat gewijzigd heb, is de vierde: 'je voelt het 's avonds in je rug'. Dit werd, om de monotonie van 'je', 'je', 'je' aan het begin van de eerste drie regels even te breken: 'dat voel

je 's avonds in je rug', met het bijkomende voordeeltje dat dat 'dat' dan rechtstreeks terugslaat op het werken 'met tegenzin', en de implicatie dat je gauwer last van je rug hebt als je met tegenzin werkt, dan wanneer je met plezier werkt.

De derde strofe begon ik aanvankelijk met:

> Zo'n tuin is altijd maar geleend,
> een huis staat vast, een tuin beweegt,
> een huis staat eeuwenlang versteend
> zichzelf te zijn, verandert niet,
> een tuin wordt 's winters weer geleegd...

En toen stokte het?

En toen stokte het. Raadpleging van Jaap Bakkers onvolprezen *Nederlands Rijmwoordenboek* leerde, dat 'eegt' weinig speelruimte geeft: leegt, pleegt, veegt, weegt, geleegd, gepleegd, verpleegd, geveegd, beweegt, afgeveegd, weggeveegd, opgeveegd, schoongeveegd, uitgeveegd, overweegt...

Het beeld van de tuin die 's winters van alle bloemen geleegd wordt zoals een vuilnisbak geleegd wordt, trok me toch wel aan, omdat je er de wisseling der seizoenen mee kon uitdrukken, 's zomers vol bloemen, 's winters leeg en kaal, waarop de regel:

> een tuin wordt beurtelings geleegd
> en volgegoten met...

Tja, met wat? Met bloemen, bloesem, groen, maar dat rijmt allemaal niet op 'niet', en dat moest. Opeens viel mijn oog op 'coloriet'. De Dikke Driedelige Van Dale meldde dat 'coloriet' of 'koloriet' zoveel betekent als 'kleurgeving', 'effect der gezamenlijke kleuren van een schilderij of ander kunstwerk', dus ik vond dat ik met 'coloriet' de 'kleurgeving' van een tuin in de lente en zomer wel mocht aangeven. Alleen had 'volgegoten' een lettergreep te veel, maar dat moest dan maar 'volgegooid' worden. Legen en volgooien, dat zijn twee woorden die goed bij elkaar passen. De zwaarste klus bleek ten slotte de laatste twee regels. Het eerste dat op papier kwam, was:

> een tuin is een geketend beest,
> dat ooit van niemand is geweest!

Dat beeld beviel me wel. De tuin vastgeketend aan het huis, daar onlosmakelijk mee verbonden, en ook een beest dat in toom moet worden gehouden, dat voortdurend van samenstelling verandert (opkomende bloesem, ontknoppen, verdorren, vergaan), dat horig is aan zijn eigenaar, maar ooit, in het verre verleden, van niemand is geweest, een lap grond die er gewoon maar lag, zonder eigenaar.

Maar toch bevredigde dat 'ooit van niemand is geweest' mij niet, het kwam mij voor als een kunstgreep, en ik veranderde het in:

> Een tuin is een geketend beest
> dat ooit zichzelve is geweest!

Ongeveer dezelfde betekenis, met de connotatie dat de tuin nu, als stukje grond, zichzelf niet meer is, want er groeien dingen in die er, zonder tuinierende eigenaar, nooit in hadden gestaan.

Was een ‘beest’ eigenlijk niet wat te veel van het goeie en heftige, je denkt al gauw aan een pitbullterriër, die aan zijn ketting rukt, misschien moet dat beest wat afgezwakt worden tot ‘dier’:

de tuin is een geketend dier
dat is getemd door zijn tuinier

Nee, nu zit ik op een dwaalspoor. Ik moet het over een heel andere boeg gooien:

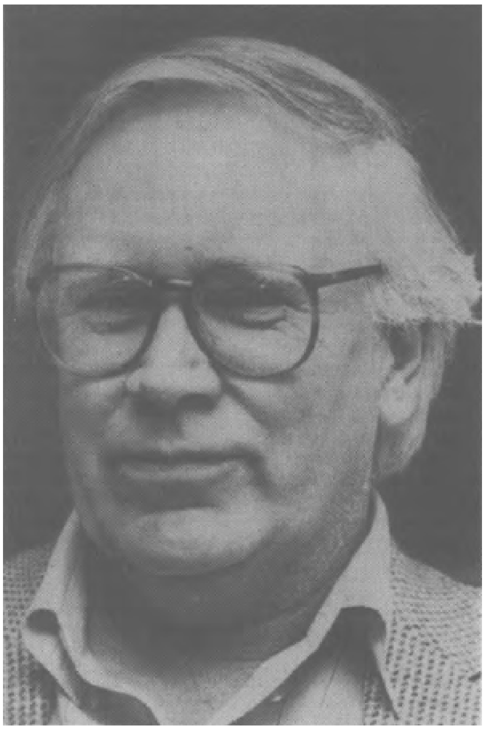
een tuin is onderworpen aan...
een tuin is een bewegend ding
een tuin is een bewegend iets

Nee, dat staat al in de tweede regel: ‘een tuin beweegt’.

het is een lap geketend gras
dat ooit een deel der wereld was!

Verrek, dat is het, of beter gezegd: dat moet het maar zijn. Geketend terug, beest gelukkig achter de horizon verdwenen, en die notie dat de tuin in diepste wezen niet van jou is maar van de wereld, sluit de gedachtengang mooi af. Alleen... De eerste strofe sluit ik ook al af

met de mededeling dat zo'n tuin van de wereld is. Dat is dus dubbelop. Als ik daar nu eens ‘de mensen’ van maak, dan heb ik de oplopende trits: ‘de mensen’, ‘de hele maatschappij’ en ‘de wereld’. Aldus geschiedde.



Nico Scheepmaker (foto: Daan Cartens)

Je hebt je in je columns en stukken over poëzie opmerkelijk veel beziggehouden met dichters die, hoewel (of misschien wel: omdat) ze heel goed verkopen - niet door ‘de kenners’ tot de literatuur gerekend worden, zoals Nel Benschop en Toon Hermans. Dat kan niet zonder reden zijn.

Ik heb in het verleden al eens betoogd dat Toon Hermans' versjes op hun eigen wijze waardevol zijn, en zal nu een poging wagen uit te leggen waarin hun geheim schuilt. Net als psalmen en liedjes rijmen ze en hebben vaste vormen. En er wordt een gedachte in ontwikkeld die zo verwoord is, dat ze onmiddellijk te vatten is, zonder dat je haar nog eens over hoeft te lezen of je suf hoeft te piekeren.

Ik kan het mis hebben, maar ik denk dat het met de mensheid zo gesteld is: alle mensen hebben min of meer dezelfde emoties en dezelfde gevoelens als het om de essentiële zaken van het leven gaat: dood en geboorte, liefde en geluk, ziekte en gezondheid, vreugde en verdriet, goed en kwaad. Waar meneer De Jong en meneer De Vries in verschillen is, dat meneer De Jong, door een andere opvoeding, een andere scholing en een ander milieu, op een andere manier over die essentiële zaken moet en ook wil worden aangesproken dan meneer De Vries, om toch dezelfde emoties bij hem op te roepen. Als De Jong wèl ontroerd wordt door een gedicht van J.C. Bloem over de dood, maar niet door een versje van Toon Hermans over de dood, en De Vries daarentegen wel ontroerd wordt door dat versje van Toon Hermans en niet door dat van J.C. Bloem, dan zijn beide verzen even effectief en even waardevol, zoals ook de heren De Jong en De Vries even waardevol zijn (de een is een prima leraar, de ander een prima loodgieter).

Maar daarmee zijn we er nog niet. Je hebt meermalen Toon Hermans met kracht verdedigd, o.m. bij Sonja Barend tegen Boudewijn Büch die de versjes van Hermans 'onzinnige dingetjes van een bal gehakt' vond, en tegen Willem Kuipers, die in de Volkskrant schreef: 'Laten we met een eenvoudige vaststelling beginnen: met literatuur heeft het oeuvre van Toon Hermans helemaal niets te maken'. Ik vroeg me af of je, door op te komen voor Toon

Hermans, niet ook je eigen werk verdedigt; je deelt met hem, althans in een aantal van je gedichten, de lichte toon, de anekdotiek.

Dat het oeuvre van Toon Hermans ‘helemaal niets te maken heeft met literatuur’ moge een vaststelling zijn, maar een ‘eenvoudige vaststelling’ kan het nooit zijn. Want wat is literatuur? Niet dat Van Dale maatgevend is voor de betekenis van alle woorden en begrippen in het Nederlands, maar het is kenmerkend dat ons belangrijkste woordenboek weinig raad weet met ‘literatuur’: ‘letterkunde, letteren, het geheel der schriftelijke overlevering van een volk of een tijd; in eng. zin echter bepaaldelijk de schone letteren.’

Het kan dus nooit ‘eenvoudig’ zijn om vast te stellen waarom Toon Hermans' versjes, gedichten, schrijfsels niets met literatuur te maken hebben. Er hoeft immers maar één gedichtje van Toon Hermans gevonden te worden dat wèl tot de literatuur gerekend mag worden, om Willem Kuipers' stelling te falsifiëren.

In *Semiotiek* (Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen) van Aart van Zoest lees ik: ‘Want wat tot de literatuur gerekend wordt, is een consensuskwestie. Die consensus wordt door een spraakmakende gemeenschap van literatuurprofessionals (de schrijvers zelf, critici, universitaire literatuurbeschouwers) bepaald. Die stellen de lijst op waarop J.C. Bloem wèl en de Candlelightdichter niet komt. Dat klinkt elitair en is het ook.’

Als jouw verdediging van Toon Hermans íets aantoont, dan wel dat er over de vraag of Hermans' werk literatuur c.q. poëzie is géén consensus bestaat.

Ik spreek tegen dat dit géén literatuur en géén poëzie zou zijn, maar dat betekent natuurlijk niet méér dan dat mijn lijstje waarop ik ‘dichters’ toelaat rekbaarder is dan dat van Willem Kuipers. Dat ontslaat hem nochtans niet van de plicht om als redacteur letteren van een krant die al jaren ijvert voor het tot elkaar brengen van enerzijds ‘de cultuur’, ‘de kunst’, ‘de literatuur’ en anderzijds ‘het volk’, ‘de massa’, nu eens na te gaan waarom die gedichten of versjes van Toon Hermans zo aanslaan bij honderdduizenden mensen, in tegenstelling tot de gedichten van Sybren Polet en Gerrit Kouwenaar. Dat is toch fascinerend, daar zou de literatuurwetenschap zich toch met graagte op moeten storten?

Willem Kuipers maakt zich vrolijk over de wijze waarop Toon Hermans (overigens in een minderheid van de gedichten) over God, de paus en dergelijke kerkelijke c.q. christelijke zaken spreekt. Maar het ontgaat hem blijkbaar dat het juist de christelijke of christelijk angehauchte dichters zijn, die zoveel weerklank vinden bij die honderdduizenden Nederlanders die geen soelaas vinden bij Gerrit Komrij en Gerrit Achterberg en Gerrit Kouwenaar en Gerrit Krol, maar wel bij Toon, Nel en Huub.

De neiging bij de literatuurbeoefenaars ‘in engere zin’ om Toon Hermans en Nel Benschop buiten hun literatuurlijstje te houden (juist omdat zij zoveel weerklank vinden?), gaat voorbij aan het feit dat poëzie méér is dan alleen woordkunst, intellectualisme, schone letteren, maar liefst ook ‘een gevoelige snaar’ moet zien te raken. Daar slagen Toon Hermans en Nel Benschop blijkbaar in (de rouwadvertenties zijn daarvoor een welsprekend bewijs!), en wat doet het er dan nog toe of ze wel of niet tot ‘De Literatuur’ gerekend mogen worden?

De antwoorden van Nico Scheepmaker zijn woordelijke citaten uit *Maar mooi! Beschouwingen over poëzie*, samengesteld en ingeleid door Jaap Bakker. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1992.

[Nummer 215]

Voorwoord

Honderd jaar geleden, op 27 mei 1894, werd Louis-Ferdinand Céline geboren.

Met zijn literaire werk heeft hij, vanaf zijn debuut *Reis naar het einde van de nacht*, een invloed uitgeoefend op de Franse literatuur - en de Westeuropese literatuur - die zich nog altijd doet gelden.

Maar ook zijn er de pamfletten van Céline. Behoren die nu tot zijn literaire werk, zoals sommigen menen, of moet er een scheiding worden aangebracht en zijn die pamfletten de uitwassen van een op hol geslagen literair genie?

In een eerder nummer besteedde BZZLLETIN al uitgebreid aandacht aan Céline. Zijn honderdste geboortedag is echter meer dan voldoende aanleiding om hem opnieuw in beeld te brengen. Want over Célines literaire werk is het laatste woord nog lang niet gesproken - om over zijn racistische en fascistische pamfletten nog maar te zwijgen.

Vooral in een tijd als deze.

De redactie

Jan Versteeg
Het ‘eeuwige’ leven van Louis-Ferdinand Céline

De Franse schrijver Louis-Ferdinand Céline is in betrekkelijk korte tijd van een door velen verafschuwde literaire ‘outcast’ tot een algemeen aanvaard schrijver geworden die, vaak in één adem genoemd met Proust, inmiddels tot de klassieken van de twintigste-eeuwse literatuur wordt gerekend. Hoewel zijn antisemitische pamfletten diepe wonden hebben geslagen en op dat deel van zijn werk wel altijd een vloek zal blijven rusten, is dankzij de niet aflatende studie van vooraanstaande specialisten op de zuiver literaire aspecten van Célines werk een licht geworpen, dat duidelijk maakt dat het hier in meer dan één opzicht om unieke teksten gaat die voor de romankunst van revolutionaire betekenis zijn.

In Nederland is deze ontwikkeling wat later op gang gekomen. Maakte de in 1968 door Kummer vertaalde roman *Reis naar het einde van de nacht* bij verschijnen nog felle reacties los, de succesvolle activiteiten van het Céline Genootschap brachten de belangstelling in een duidelijke stroomversnelling, zodat thans, in 1994, met het verschijnen van *Normance* (*Feeërie voor een andere keer II*) het volledige romanwerk beschikbaar is in de voortreffelijke vertaling van Frans van Woerden.

De Arbeiderspers ontsloot parallel hieraan een belangrijk deel van het documentaire materiaal door vertalingen te brengen van een selectie uit de pamfletten (*Van de ene dood naar de andere*), overigens uniek in de wereld, een ‘biografie’ van Bébert, de kat van Céline, het medisch proefschrift *Semmelweis*, de brieven aan vriendinnen en de monumentale biografie *Het leven van Céline* van Frédéric Vitoux. Ter gelegenheid van de herdenking van Célines honderdste geboortedag komt daar nu bij een ruime keuze uit brieven, interviews en documenten onder de titel *Sterven of liegen*, een bundel die de periode beslaat van Célines verblijf in Afrika (1916-1917) tot het moment waarop hij in 1957 met *Van het ene slot naar het andere* in één klap weer in het centrum van de belangstelling kwam te staan, met als gevolg een herwaardering die sindsdien tot een voortdurende verrijking van het literaire beeld heeft geleid.

Mythevorming

Gezien de overigens bedrieglijke schijn dat de romans grotendeels autobiografisch zouden zijn, werd ook de nieuwsgierigheid gewekt naar het leven van de schrijver. Zo zagen inmiddels drie omvangrijke biografieën het licht. Al vertonen visie en aanpak van de biografen duidelijke verschillen, toch dragen zij allen veel nieuw en onbekend materiaal aan. Dat neemt niet weg dat elke biografie als voorlopig moet worden beschouwd zolang niet alle gegevens bekend zijn. Bij Céline weten we bij voorbeeld dat er nog ongelooflijke hoeveelheden brieven en documenten in handen van particulieren zijn, waarvan slechts mondjesmaat iets voor publikatie wordt vrijgegeven. Toch kondigt de in januari 1994 aan Céline gewijde aflevering van *Magazine Littéraire* twee belangrijke nieuwe uitgaven aan: de uitgebreide correspondentie met zijn Deense advocaat Mikkelsen, met brieven die deels ook voor zijn vrouw Lucette waren bestemd, en een uit negen schoolschriftjes bestaand dagboek dat hij in de Kopenhaagse gevangenis Vestre Faengsel bijhield.

Het autobiografische karakter van de romans berust bij nader inzien vooral op Célines persoonlijke mythevorming, waardoor lange tijd een vertekend, onzuiver of domweg onjuist beeld is blijven bestaan van zowel zijn leven als zijn werk. De recent verschenen biografie van Philippe Alméras, *Céline. Entre haines et passion*, brengt hier, in tegenstelling tot de eerdere biografen Gibault en Vitoux, in zoverre verandering in dat deze zich onderscheidt door een gedegen wetenschappelijke aanpak, waarbij de schrijver het niet heeft geschuwd zelf op onderzoek uit te gaan om twijfelachti-

ge gegevens te verifiëren en zo enkele hardnekkige misverstanden uit de weg te ruimen. Hoezeer men zich hierdoor lange tijd heeft laten misleiden, zal ook blijken uit het navolgende levensbericht.

Glorieus verleden

Rampe du Pont, Courbevoie, 27 mei 1894. Een geboorteplaats die Céline zijn leven lang met nostalgie zal blijven vervullen, al werd deze voorstad aan de Seine spoedig opgeslokt door de metropool Parijs. In zijn sfeervolle fantasie wordt de plek zelfs uitvergroot tot een soort kruispunt in de geschiedenis, waar een Franse koning nog eens bijna het leven liet toen hij, te paard op weg naar een van zijn minnaressen, te water raakte.

Een even verrukkelijke gedachte was het te spelen met de dolende schimmen van zijn ‘adellijke’ voorouders. Lage, Normandische plattelandsadel weliswaar, met als enig bezit een boerenhoeve die al in 1787 werd verkocht, maar niettemin een vermeend aristocratisch voorgeslacht, dat ook nog eens door Barbey d'Aurevilly onsterfelijk werd gemaakt toen deze in 1864 een roman aan ridder Des Touches wijdde. De jonge Louis Destouches bleef, blijkens de brieven aan zijn jeugdvriendin Simone Saintu, nog heel lang in dit glorieuze verleden geloven, waaraan hij zelfs zijn zin voor avontuur te danken zou hebben.

Als Louis zes jaar is, wordt hij door zijn grootmoeder, Céline Guillou, meegenomen naar de Wereldtentoonstelling: een openbaring. Zijn vader, een nogal geëxalteerd man, die overdag op het kantoor van de verzekeringsmaatschappij Le Phénix werkte, vluchtte in de bedompte passage Choiseul waar het gezin woonde, 's avonds graag naar de bovenverdieping om daar te dromen van wilde avonturen op zee die hij, niet geheel zonder talent, tot uitdrukking bracht in getekende zeegezichten.

Ondanks de magere inkomsten van het winkeltje beneden, waar moeder Destouches curiosa verkocht en kant herstelde, is de ‘nette armoede’ minder schrijnend dan zoonlief ons wil doen geloven. Ter voorbereiding op zijn carrière in de handel konden de ouders het zich toch maar veroorloven Louis na de lagere school tussen 1908 en 1910 naar kostscholen in Duitsland en Engeland te sturen.

Na twaalf ambachten, maar zeker geen dertien ongelukken, besluit Louis, zodra hij achttien jaar is geworden, in overleg met zijn vader eerst zijn dienstplicht te vervullen, om daarna zijn opleiding in de goud- en diamanthandel voort te zetten.

Hij komt terecht bij het 12e regiment kurassiers in Ranbouillet. Dat net in de periode van zijn dienstplicht de eerste wereldoorlog begon, kan als een ongelukkig toeval worden beschouwd. Aan de andere kant is het weer een geluk dat hij al zo gauw, op 26 oktober 1914, gewond raakte en ten slotte werd afgekeurd, waardoor hem ongetwijfeld veel andere ellende bespaard is gebleven. De omstandigheden waaronder dat gebeurde worden door Alméras voor het eerst op nuchtere wijze tot hun ware proporties teruggebracht: geen sprake van een dolle rit te paard onder een allesvernietigende bommenregen, maar eerder een vrij onschuldige nachtelijke tocht te voet door het veld, waarbij hij toevallig door een ricochetterende kogel werd getroffen.

Na enkele operaties en een herstelperiode komt Louis op de paspoortenafdeling van het Franse consulaat in Londen terecht. Dit verblijf zal voor zijn leven van cruciaal belang blijken. Hij wordt een frequent bezoeker van variététheaters, geniet van zijn eerste contacten met danseressen en verkeert in de kringen van onderwereld en prostitutie. Naar hij zelf herhaalde keren beweerde, zou hij er bijna pooier geworden zijn. In die sfeer ook sluit hij in januari 1916 een, overigens ongeldig, huwelijk met het Franse animeermeisje Suzanne Nebout, waarschijnlijk om haar aan een verblijfsvergunning te helpen.

Eenmaal officieel afgekeurd voor verdere militaire dienst, begint in maart van dat jaar zijn Afrikaanse avontuur. Als beheerder van een cacaoplantage in Bikobimbo (Kameroen) verdient hij flink geld, maar gezondheidsredenen dwingen hem om in april 1917 naar Frankrijk terug te keren. Via Edouard Benedictus, een excentrieke uitvinder die in Londen als getuige bij zijn huwelijk was opgetreden, komt hij in Parijs in contact met de

kleurrijke Raoul Marquis, alias Henri de Graffigny, eveneens uitvinder, die later model zal staan voor Courtial des Pereires in *Dood op krediet.*

L. F Céline

Stormachtige relatie

Vanaf maart 1918 doet Louis mee aan een campagne van de Rockefeller Stichting ter bestrijding van tuberculose. Tijdens een toernee door Bretagne, het ergst getroffen gebied, ontmoet hij in Rennes Edith Follet, de dochter van professor Athanase Follet, toekomstig directeur van de medische faculteit aldaar. Aan hun trouwplannen wordt de voorwaarde verbonden dat Louis eerst zijn middelbare-schooldiploma haalt. Via een versnelde procedure speciaal voor oudstrijders, lukt hem dat in juli 1919. In augustus wordt het

huwelijk gesloten, dat echter al snel op de klippen loopt.

Dezelfde procedure stelt hem in staat binnen drie jaar zijn studie medicijnen te voltooien, zijn ware roeping zoals hij later zal beweren. Daarop aansluitend promoveert hij in 1924 op een proefschrift over de Hongaarse vrouwenarts Semmelweis, ontdekker van de oorzaak van kraamvrouwenkoorts.

Dankzij dr. Gunn, vertegenwoordiger van de Rockefeller Stichting in Frankrijk, ontmoet Louis dr. Rajchmann, die hem tot zijn medewerker op de afdeling hygiëne van de Volkenbond in Genève maakt. Met achterlating van zijn vrouw en zijn in 1920 geboren dochter Colette vertrekt hij voor drie jaar naar Genève. In opdracht van de Volkenbond maakt hij reizen naar Noord-Amerika, Afrika en een groot aantal Europese landen.

In 1926 komt het tot een officiële scheiding van Edith Follet. Aan het eind van hetzelfde jaar ontmoet hij in Genève de Amerikaanse danseres Elizabeth Craig, en begint hij een stormachtige relatie met haar.

Hoewel hij nog tot 1932 regelmatig dienstreizen voor de Volkenbond maakt, heeft hij zich inmiddels in Parijs gevestigd, werkt als arts in de polikliniek van Clichy, is verbonden aan enkele farmaceutische laboratoria en hij *schrijft.* Het toneelstuk *L'église*, over zijn ervaringen bij de Volkenbond, wordt in 1927 door Gallimard geweigerd. Een tweede stuk. *Progrès*, blijft tot 1978(!) in de kast liggen.

Het spoor bijster

Het is 1932 geworden en de dokter blijkt een roman te hebben geschreven, *Voyage au bout de la nuit*, die bij uitgeverij Denoël & Steele verschijnt onder het pseudoniem Louis-Ferdinand Céline (naar de voornaam van zijn grootmoeder van moederszijde, Céline Guillou). Door de ontrouw van enkele juryleden loopt het boek op het nippertje de belangrijke Prix Concourt mis.

In 1933 keert Elizabeth Craig tot zijn grote teleurstelling definitief terug naar Amerika. Hij zal nog verscheidene pogingen doen haar terug te halen. Tevergeefs. In de periode van rusteloosheid die hierop volgt, maakt hij een groot aantal reizen in Europa. Intussen ontmoet hij andere vrouwen, met wie hij soms nog lange tijd correspondeert voor hij ze ten slotte uit het oog verliest: de Duitse journaliste Erika Irrgang, de Oostenrijkse gymnastieklerares Cillie Pam, de Belgische schrijfster Evelyne Pollet, de Franse pianiste Lucienne Delforge, de Deense danseres Karen Marie Jensen.

Naast zijn werk als arts schrijft hij gestaag verder aan een tweede roman, die in 1936 onder de titel *Mort à crédit* verschijnt. Een reis naar Rusland leidt tot het anticommunistische pamflet *Mea culpa.* Dan raakt Céline het politieke spoor bijster. De angst dat een joods wereldcomplot Frankrijk in een nieuwe oorlog zal storten, geeft hem het absurde antisemitische pamflet *Bagatelles pour un massacre* (1937) in. Met *L'école des cadavres* (1938) doet hij daar nog eens een schepje bovenop. Blijkbaar wist hij er bij de Fransen een gevoelige snaar mee te raken, want beide boeken werden een succes. Toch worden hem zijn uitzinnige woede-aanvallen niet door iedereen in dank afgenomen. Hij raakt zijn belangrijkste baantjes kwijt, links is diep teleurgesteld in de eens zo met het lot van de ‘underdog’ begane schrijver,

rechts wantrouwt hem. In 1939 worden de pamfletten om hun racistische strekking weliswaar uit de handel genomen, maar spoedig na de Duitse inval verschijnen ze opnieuw.

Met een derde pamflet, *Les beaux draps* (1941), meent Céline het laatste woord over de door hem veronderstelde verloedering van Frankrijk, die tot de nederlaag had geleid, te hebben gezegd. Tijdens de bezetting wordt hij geregeld gezien in Duitse en antisemitische kringen. Af en toe mengt hij zich in de discussies over het 'jodenvraagstuk' door middel van brieven aan collaborerende kranten.

Op de vlucht

Céline verhuist van de me Girardon in Montmartre naar de vlakbij gelegen rue Lepic. Hij leidt er een onstuimig leven temidden van bevriende kunstenaars als de schrijver Marcel Aymé, de schilder Gen Paul en de acteur Robert Le Vigan. In juli maakt hij een

korte reis naar België en Nederland. In Amsterdam probeert hij tevergeefs weer in het bezit te komen van zijn in goud belegde spaargeld, dat hij bij de Nederlandse Bank in bewaring had gegeven.

In 1943 trouwt hij met de danseres Lucette Almanzor, die hij al in 1935 had ontmoet. In maart 1944 verschijnt *Guignols Band.*

Als in juni 1944 de geallieerden landen, wordt het Céline te heet onder de voeten. Op grond van zijn antisemitisme was hij al verschillende keren met de dood bedreigd. Met de bedoeling in Denemarken een ander deel van zijn in goud omgezette spaargeld te gaan ophalen (hij had dat door zijn vriendin Karen Marie Jensen in veiligheid laten brengen), ontvlucht hij Frankrijk, in gezelschap van zijn vrouw en zijn kat Bébert. Aanvankelijk komen ze niet verder dan Baden-Baden, even over de Duitse grens, waar zich Robert Le Vigan bij hen voegt. Een bevriende Berlijnse arts, dr. Hauboldt, brengt hen gezamenlijk onder in Kränzlin, een dorp in Brandenburg.

In oktober sluiten zij zich aan bij de 'Franse kolonie' in Sigmaringen, waar de regering Pétain en een groot aantal notoire collaborateurs voorlopig hun toevlucht hadden gezocht. Het komt tot een breuk met Le Vigan. Terwijl zich in het Duizendjarig Rijk de gruwelijke ondergang voltrekt, lukt het Céline, zijn vrouw en zijn kat Bébert ten slotte na een barre reis van vijf dagen Kopenhagen te bereiken, waar zij op 27 maart 1945 aankomen. In zijn bagage zit het manuscript van *Guignols Band II* en een eerste opzet voor wat later *Feeërie voor een andere keer* zal worden. Dankzij het bij kennissen van Karen Marie Jensen verborgen goud kunnen zij aanvankelijk in hun behoeften voorzien. Céline probeert weer aan het werk te gaan en schrijft enkele balletten. Op 2 december wordt in Parijs zijn uitgever Robert Denoël vermoord. Dat ook hijzelf zijn levende niet straffeloos kan voortzetten, dringt pas goed tot hem door als hij op 17 december 1945 plotseling wordt gearresteerd nadat bij de Franse autoriteiten bekend was geworden dat hij in Denemarken verbleef. Van een spectaculaire vluchtpoging over het dak was volgens Alméras geen sprake. Toch geeft deze arrestatie een dramatische wending aan zijn verblijf in Denemarken.

Meudon

Céline is terecht bang voor uitlevering, omdat hij onder andere wordt beschuldigd van hoogverraad, waarop onherroepelijk de doodstraf staat. Gelukkig kan hij rekenen op de steun van zijn Deense advocaat en vriend mr. Mikkelsen. Na veel politieke en juridische touwtrekkerij komt hij, ziek en uitgeput, pas op 24 juni 1947 vrij. Hij moet beloven dat hij Denemarken niet zal verlaten. Nadat hij met zijn vrouw de beschikking heeft gekregen over de woning van Karen Marie Jensen in Kopenhagen, begint een periode van koortsachtige activiteit. Als balling ver van Frankrijk en zijn geliefde taal correspondeert Céline uitvoerig met vrienden als Jean-Gabriel Daragnès, de jonge uitgever Pierre Monnier, de schrijver Albert Paraz, de Amerikaanse literatuurdocent Milton Hindus en de schilder Henri Mahé. Bovendien probeert hij van alles te ondernemen om uit handen van de Franse justitie te blijven.

In mei 1948 verlaten Céline en zijn vrouw Kopenhagen om hun intrek te nemen in een huis op het landgoed Klarskovgaard van advocaat Mikkelsen, in de buurt van

het plaatsje Korsör. Opnieuw stromen dagelijks verscheidene brieven naar Frankrijk om zijn onschuld aan te tonen.

Terwijl daar zijn proces wordt voorbereid, proberen vrienden zijn werk heruitgegeven te krijgen. Dat lukt ten slotte. In 1949 verschijnen *Voyage* (Editions Froissart, Brussel) en *Casse-pipe* (Frédéric Chambriand), in 1950 gevolgd door *Mort à crédit.*

Op 21 februari 1950 wordt Céline bij verstek veroordeeld tot een jaar gevangenisstraf, 50000 francs boete, verbeurdverklaring van de helft van zijn bezittingen en verlies van zijn burgerlijke rechten. In april 1951 krijgt hij amnestie en in juli keert hij naar Frankrijk terug.

Meteen sluit hij een contract met uitgeverij Gallimard, die het alleenrecht krijgt voor de uitgave van zijn oude en nieuwe werk. Nadat hij zich in Meudon heeft gevestigd, opent hij in september 1953 een artsenpraktijk aan huis. Slechts een enkele journalist durft hem te bezoeken. Noch *Feeërie voor een andere keer* (1952), noch *Normance* (*Feeërie voor een andere*

keer II) (1954) vindt enige weerklank bij het publiek. Céline wordt domweg doodgezwegen. In een poging toch belangstelling voor zijn werk te wekken, schrijft hij het fictieve interview *Gesprekken met professor Y*, dat in vijf afleveringen in de NNRF verschijnt.

In 1957 komt *Van het ene slot naar het andere* op de markt. Een lang interview met Madeleine Chapsal in *L'express* van juni, het eerste echte na lange tijd, verwekt een schandaal omdat Céline niets blijkt terug te nemen van zijn vroegere uitspraken en zelfs een nieuwe zondebok meent te hebben gevonden die hij het verval van de wereld in de schoenen kan schuiven: de Chinezen, het gele gevaar. Niettemin wordt *Van het ene slot naar het andere* een groot succes en staat Céline opeens weer in het centrum van de belangstelling.

In 1960 verschijnt het vervolg, *Noord.* Met een laatste krachtsinspanning voltooit hij in juni van het jaar daarop het manuscript van het derde deel van de zogenaamde Duitse trilogie, *Rigodon.*

Op 1 juli 1961 sterft Céline aan een beroerte.

Brieven van Céline

Op 9 december 1931 stuurt L.F. Céline een brief aan uitgeverij Gallimard, waarin hij mededeelt dat hij ‘een soort Roman’ heeft voltooid. Hij vraagt of men het manuscript wil lezen.

Vanaf die datum ontstaat er een briefwisseling tussen de auteur en de uitgeverij die om minstens twee redenen interessant is: nauwkeurig is te volgen waarom uitgeverij Gallimard een potentiële Prix Goncourt-winnaar aan haar neus voorbij zag gaan, en met name in Célines ‘korte samenvatting’ van zijn manuscript is hier en daar al de specifieke toon en een aantal kenmerkende thema's terug te vinden.

Een briefwisseling tussen een debutant en een uitgeverij die zijn boek niet zou publiceren.

L.F. Céline, juni 1957 (foto: Pages/Paris Match)

1. Aan uitgeverij N.R.F.[1.]

9.12.[1931]

Geachte heer,

Recentelijk heb ik de laatste hand gelegd aan een werk, een soort Roman, waarvan het schrijven verscheidene jaren heeft gevergd.[2.] Mijn indruk is dat om het te laten uitgeven, zelfs 'voor eigen rekening', het moment niet ongunstiger zou kunnen zijn...[3.] Toch zou u mij verplichten als u mij liet weten of u het mogelijk acht mijn manuscript te laten lezen, men weet maar nooit! ...

Ik heb u vroeger al eens een manuscript doen toekomen getiteld *L'Église*, dat u mij hebt teruggestuurd met het verzoek of ik u iets anders zou kunnen voorleggen...[4.]

Omdat ik hier de hele dag druk bezet ben[5.], wil ik u vragen mij te schrijven waar ik mijn manuscript met zo min mogelijk tijdverlies kan afgeven. Mits u uiteraard van mening bent dat het niet volstrekt nutteloos is het te lezen.

Ik verbl[ijf] met veel hoogachting

Louis Destouches Dr. med.
Gemeentelijke polikliniek.
Clichy.Seine

1. Archief Gallimard.
2. Over de tijd die het schrijven van *Reis naar het einde van de nacht* heeft gevergd, heeft Céline uiteenlopende aanwijzingen gegeven. Hij is er waarschijnlijk in 1929 aan begonnen. Zie de uiteenzetting van Henri Godard over de roman in deel I van de Pléiade-uitgave, en vooral pp. 1145-1156.
3. Toespeling op de economische crisis van 1929 waarvan de invloed in Frankrijk en ook specifiek in de uitgeverijwereld merkbaar begint te worden.
4. In oktober 1927. Alleen de systeemkaart met het oordeel van de lector over dit stuk is bewaard gebleven; er staat niet meer op dan: 'Satirische kracht maar gebrek aan coherentie. Verdienstelijke schildering van zeer uiteenlopende milieus.'
5. Sinds 1929 was Céline als huisarts werkzaam bij de gemeentelijke polikliniek van Clichy. In 1937, na de publikatie van *Bagatelles pour un massacre*, zal hij daar zijn ontslag nemen.

2. Aan Louis Destouches[6.]

Parijs, 14 december 1931

Dr. Louis Destouches
Gemeentelijke polikliniek
Clichy (Seine)

Geachte heer,

Uw brief van 9 december 1931 heb ik ontvangen.[7.] Het is mij onmogelijk u met betrekking tot het vermelde manuscript te antwoorden zonder het te kennen. Wilt u het mij doen toekomen op mijn werkadres. Rue Sébastien Bottin 5? Dan zal ik het lezen en zo snel mogelijk reageren.

Gezien de groeiende stroom manuscripten zou ik u willen vragen, uw zending vergezeld te doen gaan van een zo nauwkeurig en volledig mogelijke samenvatting van uw werk. Het betreft hier een algemene maatregel, waartoe ik mij genoodzaakt heb gezien om het mezelf gemakkelijker te maken de manuscripten te ordenen en ze over de verschillende lectoren te verdelen. Het kwam namelijk nogal eens voor dat een gespecialiseerde lector een boek las waarvoor hij geen beoordelingscompetentie had, waardoor een tweede lezing noodzakelijk werd en de beantwoording vertraging opliep.

Indien u mij uw samenvatting doet toekomen, voor mij slechts bedoeld om de manuscripten aan de geschikte personen te kunnen voorleggen, kunt u er daarmee voor zorgen dat uw manuscript sneller en met meer kennis van zaken zal worden gelezen.

Ik verblijf, hoogachtend,

L[ouis] Chevasson[8.]
namens Gaston Gallimard.

P.S. - Ik zou u eveneens erkentelijk zijn als u mij in het bezit stelde van de tekst die het boek eventueel zou kunnen begeleiden (biografische en bibliografische gegevens), vergezeld van een korte presentatie van het werk aan de lezer.

6. Archief Gallimard.
7. Datum van verzending, naam en adres van de geadresseerde en datum van ontvangst zijn in machineschrift toegevoegd.
8. Louis Chevasson (1900-1967) heeft van 1930 tot 1939 de leiding over het literair secretariaat.

3. Aan uitgeverij N.R.F.[9.]

[kort vóór 14 april 1932]

Geachte h[ee]r,

Ik zend u mijn manuscript *Reis naar het einde van de nacht* (5 jaar op gezwoegd).
U zou mij buitengewoon verplichten indien u mij zo spoedig mogelijk liet weten of u ervoor voelt het te publiceren en onder welke voorwaarden.

U vraagt mij een samenvatting van dit boek te geven. Daarmee vergt u wel een bizarre inspanning van me en ik had daar nog nooit aan gedacht.[10.] Dan is nu het moment zult u zeggen. Ik weet niet goed waarom maar ik voel me daartoe volkomen onbekwaam. (Min of meer als de duikers op de film die je tot aan de pier weer uit het water omhoog ziet schieten...) Toch ga ik het proberen, maar zonder opsmuk. Ik denk niet dat mijn samenvatting u erg voor mijn werk zal innemen.

In feite is deze ‘Reis naar het einde van de nacht’ een geromantiseerd verhaal, van een vrij specifieke vorm waarvan ik in de literatuur in het algemeen niet veel voorbeelden zou kunnen aanwijzen. Ik heb het niet zo gewild. Het is zo. Het is meer een soort literair-emotieve symfonie dan een echte roman. Het gevaar dat het genre bedreigt is dat het gaat vervelen. In mijn ogen is dat schrijfsel van mij niet vervelend. Emotief gezien komt het verhaal in de buurt van wat met behulp van muziek wordt bereikt of zou moeten worden bereikt.[11.] Voortdurend beweegt het zich in het grensgebied van emoties en woorden, vrome voorstellingen, behalve in de momenten dat de accenten worden gelegd, die meedogenloos precies zijn.
Vandaar tal van verstrooiende elementen die zich geleidelijk bij het thema voegen en het ten slotte doen zingen als in een muzikale compositie. Dat alles blijft bijzonder pretentieus en meer dan ridicuul als het werk is mislukt. Het oordeel is aan u. Volgens mij is het geslaagd. Zo zijn voor mijn gevoel de mensen en de dingen. Jammer voor ze.

De intrige is gecompliceerd en tegelijk onnozel. Er is ook overeenkomst met het genre van de opera. (Niet bepaald een aanbeveling!) In de trant van het grote fresco van het lyrische populisme, het communisme met een ziel, guitig dus, levendig.

Het verhaal neemt een aanvang op de *Place Clichy* in het begin van de oorlog, en eindigt vijftien jaar later op de *kermis van Clichy.* 700 bladzijden[12.] van reizen door de wereld, de mensen en de nacht, en de liefde, de liefde vooral die ik opjaag, toetakel,

9. Archief Gallimard.
10. Het is tegenwoordig niet meer gebruikelijk een auteur om een samenvatting en een begeleidende tekst te vragen voordat het manuscript is geaccepteerd. Aan de hand van deze gegevens kon meteen worden geantwoord of er sprake was van een tekst in een genre waar de uitgeverij in kwestie zich niet mee bezighield.
11. Reeds hier ‘het muziekje’, een thema dat bij Céline nog vaak zal terugkeren.
12. Céline geeft hier een aanduiding over het definitieve aantal pagina's van het typoscript van zijn roman, dat onbekend is. Het enige manuscript dat is teruggevonden, het eerste, overvloedig gecorrigeerde typoscript, omvat bijna 900 pagina's.

en die daar moeizaam, lamlendig, geveld uit te voorschijn komt... Misdaad, vervoering, dostojevskisme, van alles en nog wat is erin te vinden, tot lering en vermaak.

De feiten.

Mijn vriend Robinson, vagelijk arbeider, gaat de oorlog in, (ik denk de oorlog in zijn plaats)[13.] op een onduidelijke manier weet hij zich aan de gevechten te onttrekken...

13. In de eerste versie van het manuscript zijn de opmerkingen van de personages Bardamu en Robinson omgedraaid (zie de uitgave van deze eerste versie, Louis-Ferdinand Céline, *Une version initiale du premier chapitre de 'Voyage au bout de la nuit'*, Balbec, 1987).

Hij reist naar tropisch Afrika... daarna naar Amerika... beschrijvingen... beschrijvingen... gewaarwordingen... Overal en altijd is hij niet op zijn gemak (romantiek, moderne weemoed...) Uitgeteld komt hij weer terug in Frankrijk... Hij [is] het zat om te reizen, overal te worden uitgebuit en te creperen van de honger en van de verboden. Het is een moderne proletariër. Hij besluit een bejaarde dame koud te maken om nu eens voorgoed te kunnen beschikken over een kapitaaltje, dat wil zeggen een aanzet tot vrijheid. De eerste keer lukt het hem niet met die oude dame. Hij verwondt zichzelf. Hij wordt tijdelijk blind. Omdat de familie van de oude dame met hem onder één hoedje speelt, worden ze samen naar Zuid-Frankrijk gestuurd om de zaak te sussen. De oude vrouw verzorgt hem nu zelfs. Daar in het Zuiden zetten ze samen een merkwaardig bedrijfje op. Ze laten mummies zien in een kelder (Dat brengt geld in het laatje). Robinson krijgt weer een helder zicht op de zaken. Ook verlooft hij zich met een meisje uit Toulouse. Hij rolt het geregelde leven in. Om dat leven helemaal geregeld te maken heeft hij nog een klein kapitaaltje nodig. Opnieuw komt hij op de gedachte de bejaarde dame om zeep te helpen. En deze keer lukt het. Ze is morsdood. Nu wacht hem en zijn toekomstige vrouw dus een erfenis. Het burgergeluk ligt in het verschiet. Maar iets weerhoudt hem ervan zich te nestelen in dat burgergeluk, in de liefde en de materiële zekerheid. *Iets!* Ah! Ah! *Dat iets is heel de roman!* Opgelet! Hij ontvlucht zijn verloofde en het geluk. Zij laat hem niet met rust. Ze maakt scènes, de ene scène na de andere. Jaloeziescènes. Zij is de oeroude vrouw ten overstaan van een nieuw soort man... Ze doodt hem...

Dit alles wordt perfect gebracht. Voor niets ter wereld zou ik willen dat dit onderwerp me werd afgepikt. Dit is brood voor een hele eeuw literatuur. Dit is de Prix Concourt 1932 op een presenteerblaadje voor de Gelukkige uitgever die de hand kan leggen op een werk dat zijn weerga niet kent[14.], op dit kapitale moment van de menselijke natuur...

Met vriendelijke groet

Louis Destouches

14. Hoe Céline acht maanden later de Prix Goncourt misloopt is bekend! Als het boek zou zijn gepubliceerd bij Gallimard, zou hij de prijs waarschijnlijk wel hebben gekregen.

4. Aan Louis Destouches[15.]

14 april 1932
Dr. Louis Destouches
Gemeentelijke polikliniek
Clichy (Seine)

eachte heer,

‘REIS NAAR HET EINDE VAN DE NACHT’

6127

eer
[Louis Chevasson[16.]]

15. Archief Gallimard. Doorslag van getypte tekst met enkel de datum, naam en adres van de geadresseerde, titel van de roman en het nummer dat aan het manuscript is toegekend.
16. Waarschijnlijk voor Gaston Gallimard getekend door Louis Chevasson.

5. Aan uitgeverij N.R.F.[17.]

25.4 [1932]

Geachte heer,

Het zou mij bijzonder aangenaam zijn als ik zo spoedig mogelijk uitsluitsel kreeg over het lot van mijn manuscript

Reis naar het einde van de nacht - nr 6127

Ik heb geen verschrikkelijke haast maar toch zou ik graag uw beslissing weten op een zodanig tijdstip dat ik het in geval van afwijzing nog vóór de vakantie aan een andere uitgever kan voorleggen.[18.]

Ik verblijf met de meeste hoogachting

Destouches

17. Archief Gallimard.
18. Céline legde zijn manuscript nog met name voor aan de uitgeverijen Bossard en Figuière. Of hij dit achtereenvolgens dan wel tegelijkertijd deed is niet bekend. De datum waarop het manuscript aan Denoël & Steele werd aangeboden staat niet vast, maar waarschijnlijk was het april of mei.

6. Aan Louis Destouches[19.]

Parijs, 29 april 1932

De heer Destouches
Rue Fanny 10
Parijs

Geachte heer,

Uw brief van 25 april heb ik ontvangen.

Uw manuscript getiteld 'REIS NAAR HET EINDE VAN DE NACHT' wordt op dit moment gelezen. Onze medewerker die de taak heeft het te bestuderen heeft me nog niet in kennis gesteld van zijn oordeel, maar zal dat naar ik hoop spoedig doen en onmiddellijk daarna zal ik u mijn antwoord doen toekomen.

Ik verblijf, met vriendelijke groet,

Gaston Gallimard[20.].

19. Archief Gallimard. Doorslag van getypte brief.
20. Waarschijnlijk voor Gaston Gallimard getekend door Louis Chevasson.

7. Aan uitgeverij N.R.F.[21.]

13. [juni 1932]

Geachte heer,

Het is nu twee maanden geleden[22.] dat ik mijn manuscript
Reis naar het einde van de nacht *nr 6127*
aan u heb voorgelegd en ik vraag me af of ik het weer kan ophalen dan wel of u nog geen kans hebt gezien het te laten lezen.
Hoogachtend

Louis Destouches.

21. Archief Gallimard.
22. De gemiddelde leesduur bij uitgevers.

8. Aan Louis Destouches[23.]

Parijs, 13 juni 1932.

De heer Louis Destouches
Rue Lepic 98
Parijs.

Geachte heer,

Uw brief van 13 juni heb ik ontvangen. Uw manuscript getiteld ‘REIS NAAR HET EINDE VAN DE NACHT’ wordt op dit moment gelezen. Onze medewerker die de taak heeft het te bestuderen heeft me nog niet in kennis gesteld van zijn oordeel, maar zal dat naar ik hoop spoedig doen en onmiddellijk daarna zal ik u mijn antwoord doen toekomen.

Ik verblijf, met hoogachting,

Gaston Gallimard.[24.]

23. Archief Gallimard. Doorslag van getypte brief.
24. Waarschijnlijk voor Gaston Gallimard getekend door Louis Chevasson.

9. Aan uitgeverij N.R.F.[25.]

29. [juni 1932]

Geachte heer.

Tweeëneenhalve maand hebt u nu ter lezing mijn manuscript '*Reis naar het einde van de nacht*'.

Ik zou u zeer erkentelijk zijn als u het mij retour zond. Aangezien ik geen antwoord van u kreeg, ben ik op het voorstel van een andere uitgever ingegaan.[26.]

Met veel hoogachting

L.F. Destouches

25. Archief Gallimard.
26. Céline liegt niet want de volgende dag, 30 juni, zal hij zijn contract met Denoël & Steele tekenen.

10. Aan Louis Destouches[27.]

Parijs, 2 juli 1932.

Stadstelegram
De heer Louis Destouches
Rue Lepic 98
Parijs.

Geachte heer,

Onze lector de heer Benjamin Crémieux[28.] heeft ons met veel lof bericht over uw manuscript getiteld ‘REIS NAAR HET EINDE VAN DE NACHT’.

Toch zou hij u nog enige bedenkingen willen voorleggen en u graag willen spreken.[29.] Zou het u mogelijk zijn hem aanstaande donderdag tussen 6 en 7 uur te ontmoeten op zijn kantoor, bij de persdienst van het Ministerie van Buitenlandse Zaken[30.], of hem welke andere dag dan ook omstreeks dat tijdstip op te bellen?

Met de meeste hoogachting,

Louis Chevasson.

27. Archief Gallimard. Doorslag van getypte brief.
28. Benjamin Crémieux (1888-1944), werd in 1923 lector bij uitgeverij N.R.F. en was van 1925 tot 1939 lid van de Leescommissie.
29. De bij de roman behorende systeemkaart van de lector is onbeschreven. Benjamin Crémieux zal mondeling verslag hebben uitgebracht, zoals ook blijkt uit elementen die Francis Crémieux uit het archief van zijn vader heeft opgediept: op 24 juni was Benjamin Crémieux nog niet klaar met het lezen van het manuscript maar in het verslag van de Leescommissie wordt de roman omschreven als ‘communistische roman die uitstekend vertelde oorlogstaferelen bevat. Hier en daar geschreven in een wat irritant argot, maar over het algemeen met veel brio. Er zou in moeten worden gesnoeid.’ Op 1 juli wordt besloten dat ‘Crémieux een gesprek zal hebben [met de schrijver]’, maar de *Reis* wordt niet meer genoemd.
30. Benjamin Crémieux is hoofd van het bureau Italië op het Ministerie van Buitenlandse Zaken.

11. Aan Benjamin Crémieux[31.]

2 [juli 1932]

Rue Lepic 98

Geachte heer,

Weest u ervan overtuigd dat ik zeer gevoelig ben voor het lovende oordeel dat u de N.R.F. hebt gegeven over het manuscript van 'Reis naar het einde van de nacht' en het zou mij een groot genoegen zijn goede nota te kunnen nemen van de bedenkingen die u aan mij wilt voorleggen maar ik moet morgen beslist weg naar Marseille waar ik tot de 25ste van deze maand zal blijven.[32.] Wilt u zo vriendelijk zijn mij te laten weten of u mij na mijn terugkeer tussen de 25ste en 2 augustus kunt ontvangen?[33.]

Daarna vertrek ik naar Bretagne.

Ik verblijf met de meeste hoogachting.

L.D.

Dr. L. Destouches
Poste restante
Marseille

31. In het bezit van Francis Crémieux.
32. Céline meldt niet dat hij een contract met Denoël & Steele heeft getekend, maar is bereid kennis te nemen van de bedenkingen!
33. Of de ontmoeting al dan niet heeft plaatsgevonden is niet bekend.

12. Aan Louis Destouches[34.]

Parijs, 7 juli 1932.
De heer Louis Destouches
Rue Lepic 98
Parijs.

Geachte heer,

De heer Benjamin Crémieux vond het bijzonder spijtig dat hij vóór uw vertrek geen gesprek meer met u heeft kunnen voeren over uw manuscript.

Wat hij u graag wilde zeggen is dat dit werk ten zeerste onze interesse had gewekt. Sommige gedeelten zijn dan ook voortreffelijk, maar jammer genoeg staan ze wat weggedrukt tussen andere, enigszins monotone gedeelten die de lezer dreigen te gaan vervelen.

Hij zou u derhalve willen adviseren uw manuscript minder zwaar te maken door het schrappen van de passages die het lezen iets moeizaams geven en afbreuk doen aan een uiterst sympathiek en op veel plaatsen opmerkelijk boek. De waardering van onze Leescommissie voor uw manuscript was unaniem en mocht u bereid zijn erin te gaan snoeien, zoals wij hopen dat u zult doen, dan willen wij met genoegen overwegen het te publiceren.[35.]

Ik teken, met de meeste hoogachting,

Louis Chevasson.

[vert.: Jeanne Holierhoek]

34. Archief Gallimard. Doorslag van getypte brief.
35. Als Céline nog geen uitgever had gevonden, zou hij dan hebben ingestemd met het voorstel in zijn manuscript te snoeien? Na de ondertekening van zijn contract met Denoël & Steele kon dit voorstel hem niet uitnodigen tot een voortzetting van het contact met Gallimard.

illustratie Paul Tuijnman

Henri Godard
Stem en tegenstem
Over 'Reis naar het einde van de nacht'

Op de eerste regel van *Reis naar het einde van de nacht* wordt met de beginzin 'Zo is het begonnen' het oor van ons, lezers, getroffen door een stem die nieuw is in de literatuur en sedertdien uit duizenden herkenbaar zou blijven. Werkelijk over de volle breedte van zijn register beluisterd is dit geluid tot dusver evenwel nog niet. Het is een stem die in het verwoorden van aanklachten accenten van een dusdanig grote intensiteit weet te leggen, en dat ononderbroken naar het schijnt, dat men maar al te dikwijls geneigd is om de werking die een en ander heeft daar ook maar in zijn geheel uit te verklaren. Wanneer Céline zich aan het schrijven zette was dat om de mensen de waarheid te vertellen: de waarheid aangaande de maatschappij die ze hebben opgebouwd, de metafysische waarheid aangaande hun bestaan, als wezens voor wie het leven nooit gegeven is zonder de tegenpool van de dood, de waarheid aangaande henzelf, of beter gezegd, aangaande hetgeen er bij hen, zonder uitzondering, ook bij de armen, aan 'meer doortrapts' te constateren valt (zie de *Reis naar het Einde van de Nacht*). Het gaat daarbij om waarheden die al honderd keer gezegd zijn, door iedereen, van Pascal (met zijn stelling dat het menselijk hart hol is en onder de smeer zit) tot Freud (en het sado-masochisme). Doordat Céline ze echter optekende in een taal die ons en onze manier van doen zoveel nader staat, die ons zoveel meer op het lijf geschreven is, ondergingen ze een vernieuwing die maakt dat wij er weer door geraakt worden, terwijl diezelfde waarheden ons onverschillig laten wanneer we ze bij anderen aantreffen. Maar daar blijft het niet bij. Wat er bovendien gebeurt is namelijk dat hij het aloude probleem van het kwaad een actualiteit verleent die al even nieuw is, door het, zonder ook maar de geringste verwijzing naar zoiets als religie, te gieten in de idee van een mogelijk heulen met de dood: een nimmer gestaafde, want nooit te staven verdenking, die evenmin ooit is weggevallen, van dat dubbel van doodsdrift en moordzucht. Nieuw is met name dat hij in zijn verbeelding de wortels van deze waarheden legt in dezelfde biologie waarin ook zijn racisme wortelt - en dat laatste is iets dat wij niet van ons kunnen afzetten. Bijgevolg verschijnen ze bijna onvermijdelijk als uiting van een agressief antihumanisme, dat voor sommigen zelfs neerkomt op een vorm van heiligschennis. Een veel voorkomende reactie van lezers is bij Céline dan ook dat in zijn werk sprake zou zijn van een eenzijdig negatief mensbeeld, en dat geldt zeker niet uitsluitend voor de spontane reacties: er bestaan ook kritische studies waarin de aandacht enkel uitgaat naar die beschuldigende, verongelijkte stem. Zo eenvoudig liggen de zaken echter niet. Voor wie er de aandacht voor weet op te brengen vallen er in de tekst van de *Reis* nog andere stemmen te horen. Het is waar dat die al gauw overstemd worden door de uithalen van de eerste. Maar er zijn lezers op wie ze hun uitwerking niet missen, zelfs al weten die ze niet altijd even goed uit elkaar te houden. En het is vanwege deze stemmen dat de *Reis*, met heel zijn beschuldigende geladenheid, voor hen ondanks alles toch iets van een binding met het leven heeft - anders was het ook nooit het grootse werk geworden dat het nu is.

Een moment van de waarheid

Parijse conciërges, zo vernemen we van Bardamu, zijn feilloos te herkennen aan hun geroddel, waaruit een ‘haat [spreekt] waardoor ze tot alles in staat zijn, en dat om niets, voldoende om een wereld mee op te blazen’. Precies waar het om draait bij Céline, zou men al vlug denken. Maar zo was er ook reeds eerder bij Alcide, in de ene zin na de andere, ‘genoeg tederheid om een hele wereld mee op te bouwen’ en zo zal er eveneens bij Bébert ‘genoeg vrolijkheid voor een heel universum’ voorradig blijken. Had immers

Trotski niet al gewaarschuwd: ‘de intensiteit van zijn pessimisme draagt zijn eigen tegengif reeds in zich’?[1]

L.F. Céline

Maar aan vermaningen ontbreekt het in de eigenlijke tekst van de *Reis* al evenmin. Bardamu is de eerste geweest om al bij voorbaat te onderstrepen dat er methodiek school in dat pessimisme: ‘Je moet [de mensen] leren beschouwen zoals ze zijn... Dat werkt onthechtend en bevrijdend, dat geeft beschutting.’ Plotseling is daar niet zonder enig berouw het besef toch sterk te zijn geweest. ‘Je schaamt je (...) het mensdom feitelijk toch te laag te hebben geschat’. Is dat een gebaar van zwakte vanwege Molly die dan net ter sprake was gekomen? Maar dan moet het evenzeer betrekking hebben op Montaigne, wiens duidelijk tekort aan inlevingsvermogen hij even daarvoor belachelijk heeft gemaakt. ‘Men vergist zich misschien voortdurend als het erom gaat te oordelen over het hart van anderen. Wie weet hadden ze wel echt te lijden.’ In plaats van dat deze wroeging de uitzondering is die de regel bevestigt, is het idee bij Bardamu juist zo stevig verankerd dat hij het uitleent - op zich een mooi staaltje van romaneske alwetendheid - aan Robinson, die in coma ligt en een doodsstrijd voert: ‘Hij maakte de inventaris op, de grote ongelukkige, voor zijn geweten... Of ze niet een beetje veranderd waren, de mensen, ten goede, toen hij zelf nog in het leven stond, of hij niet een paar keer onbillijk was geweest tegenover hen, zonder het te willen...’ Het besluit om de mensen de waarheid te vertellen en als het moet hen zelfs de les te lezen, om er zeker van te zijn dat er geluisterd wordt en hen te ontrukken aan hun genoegzaamheid en optimisme, veronderstelt op zich nog geen mensenhaat of nihilisme. Tegenover al die versimpelde denkbeelden is men haast geneigd een

Bardamu af te zetten die, ook al vraagt hij zich niet af of hij niet te ver is gegaan, wanhopig op zoek is naar iets dat die schaamteloosheden die hij eenvoudig constateren moet, verontschuldigen kan. De hypothesen komen bij toerbeurt langszij. 'Als de mensen zo gemeen doen, is dat misschien wel omdat ze zo te lijden hebben...', als het tenminste een kwestie van communicatie is: men kan niet zeggen dat de mensen ongevoelig zijn, 'het is alleen jammer dat ze zo rottig doen, terwijl ze liefde zat in reserve hebben, de luitjes. Het komt alleen niet naar buiten, dat is alles.'

Was het wel of geen toevallig voorbeeld dat Borgès koos toen hij zich in 1939, in Fictions, op de laatste regel van *Pierre Ménard, auteur van Quichotte*, de vraag stelde: 'Is met het toeschrijven van de *Navolging van Christus* aan Louis-Ferdinand Céline of aan James Joyce, de magere spirituele raad van dat werk dan niet genoeg vernieuwd?' Dat is anders helemaal zo zeker nog niet, zelfs waar het Céline betreft. Wellicht was het Borgès niet ontgaan dat wat Bardamu aan het eind van zijn reis omschrijft als 'de grote menselijke idee', of in andere bewoordingen, 'datgene wat iemand uittilt boven zijn simpele bestaan', 'de liefde voor het leven van anderen' is. Men ziet hoe onopgemerkt deze zinnen voorbijkomen, want hij zegt het op de laatste bladzijden van de roman, op een moment dat het merendeel van de lezers vanwege de grote dosis zwartgalligheid hoogstwaarschijnlijk als verdoofd is en niet meer in staat een en ander te registreren. Toch is dat uur van de doodsstrijd van een naaste een moment van de waarheid, waarop enkel de wetenschap of men in staat zal zijn hem 'te helpen te sterven' nog van belang is en verder niets. Bardamu vindt zichzelf hier te licht voor deze taak die Céline als een bij uitstek humane ziet, maar stelt dan wel dat dit slechts komt doordat het vermogen tot mededogen dat hij nu ontbeert, 'onderweg afgezwaaid' is. In feite had hij het nog gekend, halverwege, toen hij Molly verliet om zich niet met haar op te hoeven sluiten in een egoïstisch soort geluk dat hem zou afzonderen van de rest. Het verdriet dat hij toen op het laatste moment had was niet louter omwille van hemzelf geweest, en zelfs niet omwille van haar, maar omwille van het leven van de anderen, dat immers enkel uit lijden bestaat. 'Ik had verdriet, echt verdriet, deze ene keer, om iedereen, om mezelf, om haar, om alle mensen.' Eigenlijk doet dit idee meer dan alleen de 'magere raad' van Thomas à Kempis vernieuwen. Eerder nog dan een uiting van christelijke moraal te zijn getuigt het van een schopenhaueriaanse of boeddhistische levensbeschouwing.

Gespleten

Men hoeft de roman maar op een willekeurige pagina open te slaan om beweringen te vinden die daar weer dwars tegenin gaan, of anders in elk geval de mogelijkheid daartoe niet uitsluiten. Desondanks zijn ze er, niet zo talrijk weliswaar, maar toch duidelijk en samenhangend genoeg om een eigen stem te hebben, een die de andere niet uitvlakt, maar die op zijn beurt door de andere evenmin uitgevlakt mag worden. Ondanks de schijn van het tegendeel hier of daar bevat deze roman geen monoloog over de menselijke verdorvenheid, maar het gespleten, zichzelf tegensprekende relaas van een man wiens ervaring hem onontkoombaar tot de constatering schijnt te brengen dat alles verdorven is, en die daarom zo'n luide, verongelijkte stem opzet. Maar ook een man die zich van tijd tot tijd, tot op het laatst toe, verheven voelt boven deze

verdenking die hem achtervolgt, om dan weer een stem te vinden waar iets van mededogen in doorklinkt.

Bewerking

Dat gespletene van die stemmen beperkt zich geenszins tot deze ene filosofie van de mens, maar is wellicht wezenlijk voor de roman als zodanig. Binnen de ruimte van de roman is er plaats voor alle stemmen waarin ieder van ons in zijn binnenste is opgespleten. In het leven zien wij ons genoodzaakt om, willen we niet vervallen tot onsamenhangend gebazel, ons ertoe te zetten te spreken met een enkele stem, waarvan we de al te tegenstrijdige accenten desnoods verzachten en deze over en weer laten corrigeren. De roman

echter kent het beginsel van het vermijden van tegenspraak niet. Zo heeft elk van deze accenten daar de gelegenheid zich uit te rekken, tot het een volledig eigen stemgeluid wordt. Van deze mogelijkheid maakt Céline als geen ander gebruik, althans in zijn romans, die zich daarin dan ook onderscheiden van zijn polemische geschriften. Die laatste immers dienen, om doeltreffend te kunnen zijn, de vorm te hebben van een monoloog: uitgaande van een vastomlijnd idee, gedragen door een vaste stem. Voor de roman lijkt daarentegen te gelden dat deze wat Céline betreft pas kan beginnen wanneer het moment daar is dat die gespletenheid der stemmen ten gehore kan worden gebracht.

Een en ander valt op te maken uit de uitzonderlijke bewerking die Celine een eerdere versie van het eerste deel van de *Reis* heeft laten ondergaan, alvorens met de definitieve versie te komen.[2] In de vroegere versie komen weliswaar twee vertellers voor waarvan de ene, Arthur Ganate geheten, een conformist is en de andere, genaamd Bardamu, een anarchist, maar daar is de eerste de verhalende ik-figuur die aan het eind van het deel achter het regiment aan gaat. Daarmee handelt hij in overeenstemming met zijn ideeën, zelfs al scheen hij een moment lang bezweken voor de tegenovergestelde zienswijze. ‘Ik heb nooit niks gezegd. Het is Bardamu geweest die mij aan de praat heeft gelaten.’ Het is dus het *ik* dat zich onder de naam van Arthur Ganate inzet voor het voortbestaan van het Franse ras en opkomt voor zaken als het voorouderlijk geslacht, liefde en religie, waar men het nodige respect aan dient te betuigen, tegenover een *hij* die zulks bestrijdt. Bijna staat hij op het punt zich door de ander de ogen te laten openen: ‘Het is waar, je hebt gelijk, dat heb ik hem ook gezegd, we zitten met zijn allen op een groot galeischip en zijn maar aan het roeien, uit alle macht.’ De ander, die aanvoelt dat hij bezig is iemand voor de anarchistische zaak te winnen, hoeft de overtuiging nog slechts te bevestigen. ‘“Zo is het helemaal,” vond Bardamu ook al.’ Maar hij juicht te vroeg. Het vertellende personage is niet voldoende van zijn geloof gebracht om weerstand te kunnen bieden aan de geconditioneerde reflex van militaire optochten of marsmuziek. Niettemin leeft wanneer hij vertrekt bij hem de wens die nieuwe ideeën aan de werkelijkheid te toetsen. ‘“Ik zal weleens zien of het echt zo is!” riep ik tegen Bardamu.’ De laatste blijft volledig bij zijn anarchistische standpunt door het impulsieve gedrag van zijn nieuw gewonnen ziel af te wijzen, zelfs al vindt hij dat die zijn goede wil heeft laten zien. ‘“Jij bent niks, Arthur, zak,” riep hij naar me terug.’ Zo is de situatie in de eerdere versie op het niveau van het verhaal en de logica van de geschiedenis. Hier wordt het zinvol *Candide* er eens naast te zetten. Deze Arthur Ganate, die zo zit vastgekluisterd aan het bekende stramien, maar desondanks bewezen heeft dat hem de ogen kunnen worden geopend, zou ondanks zijn terugval aan het eind van zijn beproevingen moeten kunnen begrijpen in hoeverre de dingen inderdaad ‘echt zo’ lagen.

Spectaculaire ommekeer

In de tekst van de *Reis* zoals die uiteindelijk gepubliceerd is liggen de dingen oneindig veel complexer, allereerst al vanwege die spectaculaire ommekeer in de standpunten, waarbij het erop uitdraait dat de anarchist Bardamu zich bij het regiment vervoegt

en daar derhalve mee ten strijde trekt, met alle avonturen van dien, voordat hij ertoe komt zijn verhaal te doen. Dit leidt ten slotte tot het kolderieke van een inzet die strijdig is met zijn eigen opvattingen, en van de wisseling van standpunt met Arthur Ganate, met daaraan voorafgaand de aarzelingen op details in de logica van de dialoog, zonder twijfel allemaal onderdeel van de esthetische opzet van Céline. Maar er is meer. In het grootste deel van deze dialoog, vanaf de tweede pagina, blijft Bardamu, thans de ik-figuur geworden, bij zijn frank en vrije opvattingen, om daar op zijn beurt een kameraad mee te proberen te bevrijden van het juk van diens opvoeding. Maar hierbij leidt het feit dat Bardamu op de eerste pagina het woord neemt ertoe, dat hij het is die aanvankelijk in zijn onschuld het protest uit dat oorspronkelijk Arthur Ganate (niet onlogisch) in de mond was gelegd, terwijl het omgekeerd Arthur Ganate is die een

toespraak houdt waarin hij enige clichés ontmaskert. Terwijl dus verderop in de tekst kon worden volstaan met het omwisselen van de ik- en de hij-figuur, zou hier, om de stem van elk der sprekers niet aan coherentie te laten inboeten, het begin herschreven hebben moeten zijn.

Céline echter hoedt zich daar wel voor, en dat doet hij, zoals men allicht kan bevroeden, omdat hij op die manier een bepaald effect verkrijgt dat voor hem doorslaggevend is. Deze Bardamu die, spoedig daarna, frank en vrij spreekt, zou dan met spreken zijn begonnen op die verlegen toon van een kind dat een standje krijgt en daar probeert onderuit te komen. Zijn stem zou meteen al een gespletenheid hebben gehad, en daar nooit geheel vrij van zijn gebleven, met enerzijds het agressieve woordgebruik, met bijbehorende toon, van iemand die erachter is gekomen hoe de dingen in werkelijkheid liggen, en anderzijds de al even naïeve, angstige en onderdanige toon van degene die nog dezelfde positie inneemt als hem vanwege zijn sociale omstandigheden reeds van begin af aan gegeven was, alsof het onmogelijk zou zijn zich ooit te ontdoen van de oude man, of liever nog het kind, in zichzelf. De kloof tussen beide elkaar tegensprekende stemmen is hier des te breder omdat hij als verteller, en dus na alle ervaringen, deze kinderlijke, onderdanige toon heeft, terwijl hij als personage vanaf zijn eerste woorden klinkt als de provocerende anarchist. Er behoeft niet aan te worden getwijfeld dat het juist dankzij deze gespletenheid is - sociaal op het vlak van het taalgebruik en filosofisch waar er standpunten worden ingenomen - dat hij zijn stem een trilling weet te geven waardoor het pakkende daarvan al meteen vanaf het begin aanwezig is.

[vert.: Alexander van Baggum]

Eindnoten:

1 ‘Céline Poincaré’, herdrukt in *70 critiques de ‘Voyage au bout de la nuit’*, teksten verzameld en besproken door André Derval, IMEC Editions, pag. 217.

2 Deze eerdere versie is afzonderlijk gepubliceerd in een bibliofiele uitgave van Editions Balbec.

André Derval
Het uitgeven van de verzamelde romans
In gesprek met Henri Godard

Hoe bent u er zo toe gekomen om voor de Pléiade-reeks de kritische uitgave te gaan verzorgen van de verzamelde romans van Céline?

Toen ik door Gallimard werd benaderd om te assisteren bij de uitgave van een deel in de Pléiade-reeks waar de romans van de Duitse trilogie, *Van het ene slot naar het andere, Noord* en *Rigodon* (Deel II) in zouden worden ondergebracht, had de uitgever daarbij niet de bedoeling er ook maar meteen de verzamelde romans van Céline bij te doen. Toen ik eenmaal klaar was met de herziening voor de Pléiade-reeks van de uitgave van de beide eerste romans (Deel I), in 1981, viel het idee dat er eigenlijk op een soortgelijke manier gewerkt zou moeten worden aan de tussentijds verschenen romans, niet echt wat je noemt in vruchtbare aarde. Niettemin is naarmate het onderzoek vorderde en de uitgegeven documenten zich opstapelden - en niet in het minst ook doordat de Delen I en II uitstekend ontvangen waren - het besluit gerijpt om te komen met een derde deel, waarvan de omvang al gauw tot het dubbele aangroeide, gezien de hoeveelheid belangwekkend materiaal waar we over beschikten. Dat heeft ertoe geleid dat we nu met de situatie zitten dat logisch - en chronologisch - gezien de beste volgorde van lezen zou zijn om eerst te grijpen naar Deel I, daarna Deel III (*Casse pipe, Guignols band*), dan Deel IV (*Féerie pour une autre fois*) en als laatste Deel II.

Wat is de werkwijze geweest bij de samenstelling van het kritisch apparaat?

De verantwoording voor die uitgave rust geheel en al op mijn schouders, hetgeen ik overigens af en toe wel als een drukkende last heb ervaren. De reden om het zo te doen was hoofdzakelijk dat het geheel éénzelfde geest moest ademen. Het analytisch schema dat ik op de vier delen toepaste heb ik zelf samengesteld. Het zit, zoals u gezien hebt, als volgt in elkaar: allereerst wordt er onderscheid gemaakt tussen een inleiding, bestaande uit een interpreterende tekst, en de andere secties van het kritisch apparaat die uitsluitend documenterend van aard zijn en dientengevolge ook eenvoudig gewijzigd kunnen worden, mochten er nieuwe ontwikkelingen zijn die daar aanleiding toe geven. Voor mij is interpretatie een onderdeel dat dient te worden ondergebracht bij de inleiding, aangezien ik voor mezelf de mogelijkheid heb mijn commentaar elders te publiceren. In het voorwoord wordt hier en daar verwezen naar de jaren die het kostte om het geheel te redigeren, de wordingsgeschiedenis dus, een onderdeel waar we later misschien nog even op kunnen terugkomen. Wat er aan gegevens bestond op het vlak van zijn persoonlijke ondervindingen, de biografische elementen dus, voorzover die aansluiten bij de desbetreffende tekstgedeelten, moest evenzogoed worden verwerkt als wat er aan gegevens voorhanden was op het punt van de cultuur - een onderdeel dat zich in de loop van de tijd enorm heeft uitgebreid, zoals ook blijkt uit de uitgave van de *Féerie.* Zo heeft Céline toen hij in Denemarken zat een flink aantal verwijzingen naar het feit dat hij zo geïsoleerd zat bij elkaar gezet, om als het ware de balans op te maken en er verbanden in aan te brengen. Daarna komt een deel dat gewijd is aan wat er zoal speelde zodra het op publiceren aankwam, wat in het geval van Céline nimmer een eenvoudige zaak is geweest. Zo kwam *Moord op krediet*

onder censuur, raakte *Casse-pipe* zoek, kent *Guignols band* twee edities en was er ook het een en ander te doen rond de *Gesprekken met Professor Y.*, hetgeen zou leiden tot een breuk met Jean Paulhan. Dit alles staat beschreven in Deel IV van de verzamelde romans. Als laatste wordt de wijze waarop het werk onmiddellijk bij verschijnen is ontvangen door de critici onderworpen aan een analyse.

Het deel dat handelt over de wordingsgeschiedenis van de teksten heeft u aangezet tot het verrichten van een groot aantal onderzoeken.

Dat is dan ook zonder enige twijfel het deel waar de meeste problemen mee gemoeid waren. Om te beginnen was er het werk aan het

onderzoek, het opsporen van manuscripten, iets dat dikwijls afhangt van een gelukkige samenloop van omstandigheden, of voor een deel heel eenvoudig een kwestie is van toeval en daarnaast de nodige tact vergt. Ik moet zeggen dat op twee uitzonderingen na (het manuscript van *Reis naar het Einde van de Nacht* en dat van *Guignols Band*, al zijn de zaken in het laatste geval uiteindelijk nog in orde gekomen) mijn werkzaamheden stuitten op grote welwillendheid van de zijde van degenen die de verschillende collecties beheerden. Toen het ruwe materiaal eenmaal verzameld was ging het er in de eerste plaats om de diverse variaties te onderkennen, de verschillende versies weer in de juiste volgorde te plaatsen, wat dikwijls geen geringe opgave was. Daarna, of daarmee, kwam ook het karwei van het ontcijferen, waarvoor ik mij verzekerd heb van de bijstand van diverse specialisten. Als laatste is het geheel uiteindelijk overgeschreven en werd de uiteindelijke selectie gedaan.

Het moet dus wel een onderneming zijn waar nogal wat tijd in is gaan zitten.

Dat klopt. Ik moet ook zeggen dat wat mij betreft de omstandigheden waaronder ik met de ploeg van de Pléiade heb kunnen samenwerken uitzonderlijk gunstig waren en dat van die kant er alles aan gedaan is om de werkdruk die met deze produktie gepaard ging te verlichten. Stelt u zich maar eens voor wat het betekende toen afgelopen juni een nieuwe versie van de *Féerie* op de markt verscheen en dat toen is besloten ook daar eerst kennis van te nemen alvorens verder te gaan met de uitgave. Dat was dus wel op een moment dat die zich, zoals u al zult hebben vermoed, reeds in een ver gevorderd stadium bevond.

[vert.: Alexander van Baggum]

André Derval
Céline, de eenzame ridder
In gesprek met Céline-biograaf François Gibault

François Gibault, de advocaat van Lucette Destouches, bezorgde in de jaren zestig een uitgave van Célines laatste roman, *Rigodon.* De door hem geschreven biografie in drie delen, waarvan het eerste bij Mercure de France is verschenen, heeft elementen aangedragen die onmisbaar zijn gebleken voor de beeldvorming rond deze auteur. Gibault, die menige studie over Céline voorzien heeft van een voorwoord, zoals hij dat ook deed bij verscheidene overzichten met daarin de teksten die moeilijk toegankelijk zijn geworden (met name de *Cahiers Céline 7*), is momenteel bezig met de voorbereiding van *Lettres de prison à Lucette Destouches* dat in 1994 bij Gallimard zal verschijnen.

Hoe bent u met werk van Céline in aanraking gekomen en wat was het eerste dat u van deze auteur las?

Voor ik Lucette Destouches ontmoette had ik alleen *Reis naar het Einde van de Nacht* en *Van het ene slot naar het andere* gelezen. Toen ik mij voor de eerste keer naar Meudon begaf, in juni of juli 1962, voelde ik me verplicht het oeuvre van Céline in zijn geheel te (her)lezen. Dat is toen al gauw van een verplichting omgeslagen in een hartstocht, zodat ik op een gegeven moment alles verslond wat er over Céline maar geschreven was - het totaal van wat er verschenen was aan publikaties, waarvan er heel wat waren die voor mij aanleiding vormden zijn boeken te herlezen. Al doende ben ik toen tot de ontdekking gekomen dat Céline bij de groep van auteurs hoort die je alleen maar meer gaat waarderen naarmate je ze vaker leest. Ik ontdekte er telkens weer nieuwe dingen in. Dat is met name het geval bij *Reis naar het Einde van de Nacht*; je kunt dat wel twintig keer herlezen, en dan nog blijf je er elementen in ontdekken waar je een vorige keer overheen gelezen had - zekere finesses, bepaalde bespiegelingen; wat dat aangaat is het een waar meesterwerk. Het komt immers maar al te vaak voor dat het bij een bepaald boek liefde op het eerste gezicht is, om dan, als je het een paar jaar later nog eens leest, te moeten ontdekken dat het tegenvalt. Bij Céline is het net andersom.

Hoe is uw ontmoeting met Lucette Destouches in zijn werk gegaan?

Het is André Damine geweest, die destijds de advocaat was van Lucette Destouches - en tegenwoordig burgemeester van Versailles - die me meenam voor een etentje 's avonds bij haar thuis. We konden dadelijk goed met elkaar overweg, en toen ik een paar weken later slachtoffer werd van een ongeval en een wervel brak, stelde Lucette voor dat ik bij haar langskwam zodat zij mij behulpzaam kon zijn bij mijn revalidatie. Ze zei dat ze me oefeningen zou laten doen, elke zondag, mijn enige vrije dag. In de gymnastiekzaal heeft ze toen uitgevonden welke oefeningen het nuttigst voor mij waren en daar heb ik ook inderdaad baat bij gehad. Na de gymnastiekoefeningen vroeg ze me of ik wilde blijven eten, en dat is toen uitgegroeid tot een soort vaste gewoonte - in die zin zelfs dat ik tot op de dag van vandaag, terwijl ik niet meer op haar goede zorgen ben aangewezen, toch elke zondag nog bij haar ga eten. Aan tafel had ze het uiteraard over Céline en zo heeft ze me op een dag het manuscript van

Rigodon laten lezen en mij toen verzocht het te redigeren. Zo is het gekomen dat ik de zondagen, steevast in Meudon, aan het manuscript heb zitten werken. Op die manier is het gegaan, beetje bij beetje. Kort daarna kreeg ik gezelschap van Bob Westhoff, een goede vriend die me geholpen heeft als er woorden moesten worden opgezocht of wanneer zich ergens een moeilijkheid voordeed. Ook voor hem werd het een gewoonte om elke zondag naar Meudon te komen, wat hij tot aan zijn dood, nu drie jaar geleden, heeft volgehouden. Hij heeft geholpen de tekst in het net over te schrijven. Telkens wanneer ik over een woord struikelde keken we er alle drie even naar

(Lucette was ook van de partij), vaak met behulp met een loep. Lucette was heel goed bekend met Célines handschrift. Toentertijd was zij daar veel meer mee vertrouwd dan ik - tegenwoordig heb ik er praktisch even weinig moeite mee als zij.

Hoe bent u de advocaat geworden van Lucette Destouches?

André Damien had geen tijd meer om zich met Lucette bezig te houden en heeft mij toen gevraagd haar zaak waar te nemen. Zo ben ik dan successievelijk haar advocaat geworden. Dat is toen zonder rimpelingen verlopen allemaal - de overgang voltrok zich min of meer vanzelf, zodat ik mij vanaf 1963 daadwerkelijk over haar zaken ben gaan ontfermen.

In 1969 hebt u de zaak van La Brinquebale avec Céline *van Henri Mahé gehad.*

Dat ging om een uitgave waarin brieven van Céline waren opgenomen zonder dat daar toestemming voor was verleend, zodat Lucette woorden kreeg met Mahé, die ik daarvoor al eens ontmoet had en met wie we nog verscheidene keren hadden zitten tafelen. Lucette heeft me met de meeste van de destijds nog in leven zijnde vrienden van Céline in contact gebracht - dat heeft me trouwens ook tot het schrijven van de biografie aangezet, want ik ving langs die weg - in een sfeer van vertrouwen, aangezien ik mijn introducties van Lucette had - de getuigenissen op van personen die Céline van nabij hadden meegemaakt, onder wie Mahé, Gen Paul, Marcel Aymé, Jean Bonvilliers en nog vele anderen, zoals Pierre Duverger, Karl Epting, luitenant Heller, enzovoorts. Bij een groot deel van die mensen zou ik voor een gesloten deur zijn blijven staan als Lucette toen niet met me mee was gekomen. Hetzelfde gold voor de Deense getuigen, die ik eveneens in gezelschap van Lucette bezocht, op mijn eerste reis naar Denemarken.

Wanneer was dat?

Ik zou het niet precies kunnen zeggen, maar in elk geval moet het meer dan twintig jaar geleden geweest zijn. Die reis was georganiseerd door een omroepmaatschapij, Antenne 2 geloof ik, met André Bourin. We zijn onder dezelfde omstandigheden vertrokken als Céline en Lucette indertijd in 1944. We namen de trein tot Sigmaringen, en zijn vandaar doorgereisd naar Kopenhagen. De interviews met Lucette vonden plaats in de trein. Het eind van de film speelde zich af op Korsör, in de ballingsoorden. Charles Chaboux, de regisseur, reed met zijn ploeg per auto achter ons aan. Het was dus een bepaald interessante film, die evenwel nooit is uitgezonden. Hij kwam tot stand met behulp van een genereus krediet, het budget was zelfs tamelijk royaal. Ik heb dan ook het idee dat er politieke druk is uitgeoefend.

Van welke zijde?

Het kan niet anders of er moet ergens op een of ander niveau een spaak in het wiel zijn gestoken, want tot vertoning van deze beelden is het nooit gekomen. En dat terwijl het om nogal meeslepend materiaal ging, aangezien het de enige keer was dat Lucette ooit naar Korsör is teruggegaan. We zijn toen alle huizen van Mikkelsen langsgeweest. Weliswaar hebben we in het huis dat Mikkelsen als belangrijkste onderkomen diende werk van Céline aangetroffen met opdrachten aan Mikkelsen erin, maar op de zolder van Skolu, de kleinste stulp die hij had vlak aan zee, hebben we een deel van Célines bibliotheek ontdekt, dat wil zeggen, een aantal boeken die

hem waren toegezonden en die hij niet meer mee naar Frankrijk heeft kunnen nemen - waarvan er een paar, die Lucette naderhand aan mij heeft geschonken, voorzien waren van een opdracht - waaronder *Les Epées* van Roger Nimier, met daarin de volgende, opmerkelijke opdracht: ‘Februari 1949, voor wachtmeester Destouches, die heden moet boeten voor dertig jaar vrijheid van het genie - Hoogachtend, Roger Nimier, tweede luitenant der cavalerie’ - ik vind dat bepaald iets bijzonders hebben, het is een van de mooiste aanwinsten voor mijn bibliotheek geweest.

Wat is het aspect dat u, nu u uw zoektocht door het leven van Céline tot een goed einde gebracht hebt, het meest in die figuur heeft getroffen?

Dat is 's mans eenzaamheid. Het is het leven van een eenling, een man die altijd alleen geopereerd heeft, die nooit tot een groep of

een partij heeft behoord. Hij leidde een eenzaam bestaan, eerst als enig kind, en later in de Eerste Wereldoorlog, toen hij gewond raakte bij een eenmansactie, al hield hij zich wel voortdurend op de hoogte van wat er om hem heen voorviel. Hij kwam in aanraking met de grote gebeurtenissen van zijn tijd, je zou haast zeggen vanaf de Dreyfus-affaire, als je bedenkt dat die zich afspeelde in zijn geboortejaar, 1894 - de Eerste Wereldoorlog, de ontwikkelingen tijdens het interbellum, de Tweede Wereldoorlog - en dan is het wonderlijke dat hij zich daar uit zijn eigen vrije wil mee inliet: er is nooit iemand geweest die hem erbij heeft willen halen. Geheel en al vrijwillig en als eenling heeft hij zich ermee ingelaten. De biografie had ik daarom ook *Céline, de eenzame ridder* willen dopen - ik vind Céline daar exact aan beantwoorden: iemand die er in galop, en moederziel alleen, op uit trekt.

En wat zegt u tegen degenen die beweren dat Céline zich op zeker moment toch bij bepaalde bewegingen heeft aangesloten, dat hij, om maar eens een vaak gebezigde uitdrukking te gebruiken, is gaan meehuilen met de wolven in het bos?

Er zijn er nog wel meer die toen tegelijk met hem zijn gaan huilen, alleen heeft hij zijn tranen in eenzaamheid gestort. Als hij slag leverde deed hij dat altijd als eenling. Niemand die hem is komen vragen of hij alsjeblieft pamfletten wilde gaan schrijven - hij heeft ze geschreven op zijn eigen wijze, zonder zich te laten beïnvloeden door wie of wat dan ook. In zijn leven noch bij het schrijven heeft Céline zich ooit ergens door laten beïnvloeden, altijd is hij de eenling gebleven.

Maar juist in die pamfletten heeft hij toch passages opgenomen die nagenoeg identiek zijn met wat er in sommige politieke brochures stond - aan de manuscripten voorzover die beschikbaar zijn is te zien dat hij ze heeft uitgeknipt en ze waar hij ze wilde citeren heeft opgeplakt.

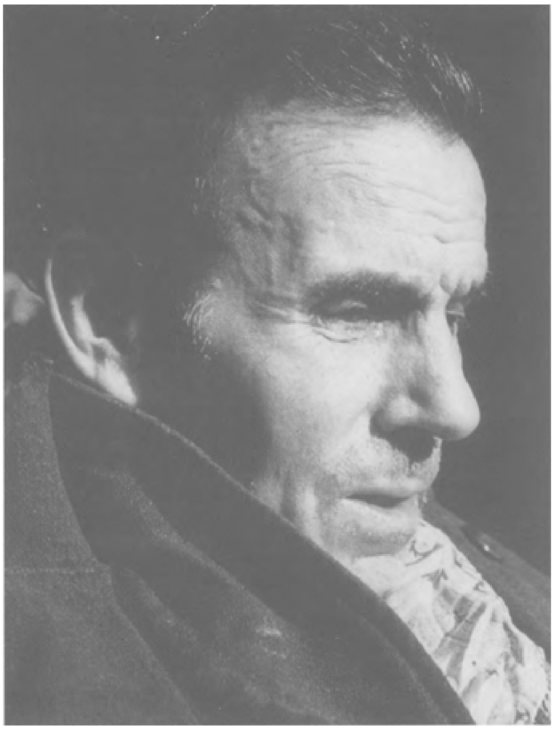
Het gaat daarbij om verwijzingen, niet om blijken van beïnvloeding. Die pamfletten overigens staan voor een vorm van antisemitisme die buitengewoon oorspronkelijk is, er is niemand anders die daar op een dergelijke manier over heeft geschreven; naderhand heeft Rebatet getracht met iets soortgelijks te komen. Er zit aan die teksten een buitengewoon sarcastische, extreme kant zoals je die verder nergens aantreft. Een flinke dosis humor, of ironie - veel van die dingen hebben een dubbele bodem. André Gide zei dat hij de grootste moeite had *Bagatelles pour un massacre* serieus te nemen. Voor een deel zijn de pamfletten een ontzettende grol, zoals de rest van zijn oeuvre trouwens ook, 's mans hele persoon zelf in feite.

Grappig en wanhopig.

Hij bezat de humor der wanhopigen. Ik heb ergens eens gezegd dat de lach van Céline dezelfde is als die opschalt tussen de muren van de gevangenis of het arrestantenlokaal. Het is de humor van de karabijn, die overal de spot mee kan drijven, tot en met de ergste catastrofen. Op de reis, waarvan hij in *Rigodon* vertelt, zat Céline voortdurend grappen te maken, ofschoon de omstandigheden bepaald dramatisch en moeilijk waren. Maar hij kon het niet laten, zelfs de grootste verschrikkingen moest hij nog belachelijk maken. Hij sprong er het liefst op een groteske manier mee om - het groteske van een Brueghel, een Goya, een Bosch.

Céline hechtte tot op zekere hoogte belang aan zijn militaire verleden, zoals het huldeblijk van Nimier al aangeeft. Schept dat voor u, als kolonel der reservisten, niet een extra band?

Dat is iets dat niet zo meetelt. Wat ik daarentegen heb kunnen vaststellen is dat wanneer je aan een biografie begint, je de neiging hebt van het leven dat je aan bestuderen bent die aspecten die je ook bij je eigen persoonlijkheid terugvindt over te slaan - evenals Céline heb ik bijvoorbeeld een strenge opvoeding gehad en heb ik altijd getracht mij aan dat keurslijf te ontworstelen, uit een soort van anarchistisch instinct, zodat ik mezelf wel kan herkennen in zijn tegenstrijdigheden. Evenals hij heb ik een sterke hang om rond te gaan zwerven, ik hou er erg van om zomaar plotsklaps weg te zijn, het doet er niet toe waarheen of op welk moment; evenals hij neem ik op het gebied van de hygiëne nogal strikte regels in acht, en ik geloof dat ik, zonder over zijn genie te beschikken uiteraard, me graag te buiten mag gaan aan zwarte humor, de



L.F. Céline (foto: Photo Duverger)

dingen graag belachelijk maak, een zeker cynisme aanhoud om daarmee mijn gevoeligheden aan het zicht te onttrekken. Als biograaf bijt je je zo vast in de punten die je met je onderwerp gemeen hebt, dat de verleiding groot is een zelfportret te maken.

Céline heeft van zichzelf herhaaldelijk beweerd dat hij extreem geraffineerd zou zijn.
Met zijn voorliefdes roeide hij in feite op tegen de grote stroom, tegen de massa die hij nogal eens als lomp bestempelde. Dat is nog een aspect dat mij uitermate bevalt.

Misschien kunnen we nu even kijken naar de manier waarop u aan de biografie hebt gewerkt. Het is een uitgave geworden in drie delen, waarvan de volgorde van verschijnen niet overeenkomt met de eigenlijke biografische chronologie, want het deel waarin de jaren van 1933 tot 1944 aan bod komen is als laatste verschenen.
Dat ligt in feite heel simpel allemaal. Na verschijning van het eerste deel ben ik naar Denemarken vertrokken, waar ik toen veel mensen ontmoet heb en me uitgebreid heb kunnen voorbereiden op mijn werk. Toen ik weer in Parijs terug was had ik dat alles in mijn hoofd zitten, en toen heb ik tegen mezelf gezegd dat ik in plaats van dat te laten wegebben maar beter eerst kon beginnen met het redigeren van het laatste deel van het leven van Céline. Ik liep op dat moment nog rond met de gedachte de biografie in twee delen uit te brengen, maar toen de redactie eenmaal achter de rug was besefte ik dat het geheel op zich al weer goed was voor nog een heel deel. Dat besloot ik toen inderdaad maar uit te brengen, ook al omdat het om een deel ging waarin maar weinig problemen voorkwamen op het gebied van de politiek. In zekere zin ben ik eveneens bezweken voor het gemak. Niettemin heeft men mij later opportunisme verweten, omdat ik het lastigst te schrijven deel zou hebben willen wegmoffelen, wat geheel bezijden de waarheid is. Mijn uitgever had het liefst een chronologische volgorde aangehouden, maar aangezien ik zo langzaam van schrijven ben (ik ben nu eenmaal een zondagsschrijver) leek het een beter idee om niet al te lang te blijven wachten met een nieuwe uitgave.

Heeft het u bij het laatst verschenen deel niet veel meer moeite gekost om u te documenteren?
Nee, dat ging relatief makkelijk, doordat een zeker aantal documenten al bijeen was vergaard door Jean-Pierre Dauphin, die ze toen aan mij ter beschikking heeft gesteld. Ik heb een flink aantal getuigen kunnen ontmoeten, in Duitsland, Italië en Spanje: Hermann Bickler, Léon Degrelle, Karl Epting en Gerhard Heller, die alles wat ze nog aan papieren hadden aan mij hebben overhandigd. Ik heb ook een belangrijke partij correspondentie ontdekt, waarin het vooral over politiek ging.

Laten we nog even terugkomen op uw functie van juridisch vertegenwoordiger van de erfgename. Rond het oeuvre van Céline doen zich naar het schijnt met een zekere regelmaat een tweetal problemen voor: clandestiene, niet geautoriseerde uitgaven, en laster.
Tegen vervalsingen hebben wij stelselmatig actie ondernomen, om piratenedities in beslag te laten nemen, zowel in Frankrijk als daarbuiten. Madame Destouches - Célines enige erfgenaam, ik herhaal het nog maar eens - ziet erop toe dat bepaalde

teksten niet gepubliceerd worden. Mocht dat toch ooit eens gebeuren, dan zal het onder haar supervisie geschieden. Zo heeft ze zelfs een aanklacht ingediend tegen een uitgave van *Mea Culpa*, hoewel ze daar al herhaaldelijk toestemming voor had gegeven, zoals laatst nog in het tijdschrift *L'Infini.* Publikatie van de pamfletten zou tegenwoordig geen enkel probleem meer zijn, aangezien de wet die het aanzetten tot rassenhaat strafbaar stelt niet bekrachtigd is. Zo heeft mevrouw Rebatet *Les Décombres* opnieuw kunnen uitgeven zonder te hoeven vrezen voor strafvervolging. Mevrouw Destouches is echter tegen een dergelijk voornemen gekant, zoals Céline zelf ook toen hij nog leefde. Jarenlang hebben uitgevers haar erom aan het hoofd gezeurd, en er zijn al heel wat mensen geweest die er bij haar op hebben aangedrongen op haar besluit terug te komen, maar ze houdt er onverminderd aan vast. Wat de laster betreft, wij hebben nooit iemand voor de rechter gedaagd - bij die kwestie met Philippe Ganier-Raymond destijds in 1975 vanwege de uitgave van *Une*

Certaine France lag het net even anders, in die zin dat het daarbij ging om verschillende fragmenten die zomaar bij elkaar waren gezet - de pagina's die betrekking hadden op Céline zijn toen op last van het Hof van Appèl verwijderd. In feite kunnen wij alleen nog in het geweer komen tegen aantasting van de nagedachtenis van een overledene, en dat is iets dat zich nog nooit heeft voorgedaan.

Hoe hebt u dat minder gelukkige voorval ervaren dat het huis van Céline van de nationale monumentenlijst is geschrapt?

Naar mijn gevoel is dat hele avontuur typisch Céline. Persoonlijk deed het mij wel deugd: Céline is nu eenmaal geen schrijver voor in een museum, voor in de academie. Zijn oeuvre staat in het volle leven. Je kunt over hem nooit wat zeggen zonder dat er onmiddellijk mensen zijn die zich van hun zetel verheffen en elkaar in de haren vliegen. Wees er maar liever blij om zou ik zeggen. Pas wanneer het oeuvre van Céline een zachte dood zal zijn gestorven zal men er zonder hartstocht over kunnen praten. Dat het huis van Céline in 1968 in brand vloog was Céline ten voeten uit, veel meer dan toen het erkend werd als een historisch monument. Vanwege die kwestie moest ik bovendien meteen denken aan wat er gebeurde rond de *Reis*, toen de uitreiking van de Prix Goncourt speelde. Dat was ook al zoiets dat alleen Céline maar kon overkomen: de Prix Goncourt praktisch in je zak hebben, om die dan een week later weer kwijt te zijn.

[vert.: Alexander van Baggum]

Aart van Zoest
‘Maar ja, ik had erge dorst’
De taal van Céline

Voor joden moet je oppassen, zelfs als ze dood zijn. Aldus Céline in *Bagatelles pour un massacre (1937).* In hetzelfde boek prijst hij Holland wegens zijn goede gezondheidszorg. Wat moeten we serieus nemen, wat is kwaadaardige boutade? Het is ermee als met Gerard Reve, je weet nooit of hij het meent.

Die onzekerheid heeft te maken met verschillende functies van de taal. Je kunt er iets mee tot uitdrukking brengen maar je kunt er even goed iets mee verhullen. Taal kan waarheid naar buiten brengen en taal kan liegen. Iets er tussen in, dat kan ook. Wat het moeilijk maakt is dat taaluitingen veelal geen duidelijke tekens meekrijgen die waarschuwen: hier wordt waarheid gesproken, of hier wordt gelogen.

Toch speuren we koortsachtig naar zulke tekens, vaak buiten de grenzen van de taal zelf. Wanneer in *Reis naar het einde van de nacht* hoofdpersoon Bardamu, pastoorhater, te maken krijgt met een priester, Protiste, wordt hij getroffen door de wattige onwaarachtigheid van diens taal. Hij zou willen weten waar de man op uit is en dan past Bardamu om te beginnen een techniek toe die we kennen van interviewers uit de Nederlandse media: onbeschofte uitdaging. Hij spreekt de priester aan over zijn soutane en verklaart dat zo'n uitmonstering wel abnormaal onhandig moet zijn voor iemand die door de modder van een volksbuurt moet rondsjouwen. Maar de priester wordt er alleen maar zalvender van. Dan gaat Bardamu over tot zijn volgende kunstgreep: hij ontkleedt Protiste in gedachten.

> Voor de lol stelde ik mij voor hoe hij bloot voor zijn altaar stond... Zo moet je je aanwennen om te doen met mensen met wie je in contact komt, dan begrijp je ze meteen beter. Helemaal naakt blijft er uiteindelijk niet veel meer over dan een armetierige zak vol pretentie en opschepperij die zich uitslooft om een of andere lullekoek te verkopen.

Er is nog een derde debunkingstechniek: kijken hoe de woorden gevormd worden in de mond, die door Céline ‘een krans van gezwollen vlees’ wordt genoemd. Daar worden spastische bewegingen gemaakt om te kunnen sissen en blazen, alles tegen een achtergrond van slijm en kwijl:

> Hij had slechte, ranzige tanden, die pastoor, bruin met ringen van groenig tandsteen. Wat hij me vertelde spetterde alsmaar door tegen zijn stompjes, voortgestuwd door zijn tong, waarvan ik alle bewegingen nauwkeurig beloerde.

De impliciete mededeling is tweeërlei. Ten eerste: aldus voortgebrachte taal kan niet anders dan zelf ook lelijk, onedel en bedrieglijk zijn. Ten tweede: wie de waarheid kennen wil moet kijken naar het fysieke. Dat is trouwens een gedachte die Céline dierbaar is, dat het lichaam de waarheid spreekt daar waar de woorden liegen:

> Een lichaam is iets dat altijd waar is, en daarom is het bijna altijd treurig en smerig om aan te zien.

Die niet-verbale uitdrukkingskracht van het lichaam is volgens Céline zo intens en compact dat de beste manier om de kosmos te begrijpen is: aandachtige beschouwing van de benen van een danseres.

Laten we aannemen dat hij het meent. Dan rijst de vraag waarom hij zich heeft ingelaten met taal. Waarom heeft hij zijn leven niet gewijd aan de beschouwing van danseressen-benen? Of aan de uitoefening van zijn beroep als arts? Erkend moet worden dat hij noch het een noch het ander heeft nagelaten; zowel de geneeskunst als danseressen hebben in zijn leven een belangrijke plaats ingenomen. Maar toen hij slapeloosheidsproblemen kreeg is hij 's nachts opgestaan; hij is woorden gaan opschrijven op vellen papier die hij aan knijpers

aan waslijnen hing en die uiteindelijk een boek werden. Waarom? Wat beoogde hij? Hij kende de grenzen van de taal en had toch de hartstocht om zich in taal uit te drukken. Hoe zit dat?

Taal en waarheid

Taal is voor Céline: zíjn taal, de Franse. Met die taal was men niet goed omgegaan, vond hij. Te preuts, zoals hij zegt:

> Laten we eens en voor altijd begrijpen dat Frans een vulgaire taal is (we zijn nu lang genoeg preuts geweest op dit gebied), vulgair zolang het bestaat, sinds z'n geboorte tot aan het Verdrag van Verdun.

Duidelijk is dat in deze zin het woord *vulgair* een positieve connotatie krijgt. Dat kan ook gemakkelijk, want het Frans komt voort uit het vulgair Latijn, het volkslatijn, en Céline heeft niets anders op het oog dan de volkstaal, waarvan hij een literair gebruik wil maken. Over zijn eigen omgang met de taal zegt hij:

> Mijn doel is geweest om de taal weer gevoelig te maken, dat ze zou trillen in plaats van redeneren. Ik ben een man van stijl, een colorist met woorden, maar dan niet zoals Mallarmé met erg zeldzame woorden. Nee, met woorden van alledag. Dat heeft niets te maken met vulgariteit.

En hier heeft *vulgair* zijn negatieve connotatie weer: volkstaal is *niet* vulgair, in de gangbare betekenis van het woord. Céline heeft een vernieuwer van de literaire taal willen zijn door exploitatie van de expressiemogelijkheden die schuilen in de taal van alledag, de taal van het volk.

Om originele ideeën ging het hem niet. Met vernieuwingen had hij niets op. Fundamenteel was hij een man van ‘terug naar oude waarden’. Maar een stijlvernieuwer wilde hij zijn. Hij heeft zich er op beroemd dat hij een originele stijl had. Waarom beroemd? Omdat er, naar zijn mening, per generatie maar twee à drie schrijvers met een originele stijl aandienen. Hij had minachting voor mooischrijvers. Op dat punt heeft hij hartelijke bijval gekregen van Gerard Reve, die in een brief, van 22-1-1981, aan het Nederlandse Céline Genootschap schreef:

> Gide, Sartre, Camus, etc., zijn mooischrijvers, krullentrekkers, fraseurs. De moderne Franse literatuur is net zo provinciaals en huisbakken als de Nederlandse. Alleen Céline is van Europees formaat.

Die afkeer van mooischrijverij houdt ongetwijfeld verband met het idee dat een gemaniëreerde stijl afleidt van de waarheidsoverdracht die van een auteur verwacht wordt. Een mooi voorbeeld daarvoor kan worden gevonden in het literatuurfilosofische essay dat Georges Bataille heeft geschreven over Jean Genet, en dat gebundeld is in Batailles *La littérature et le mal.* Volgens Bataille dient literatuur onmaatschappelijk te zijn, een kwaad. Het zou kunnen lijken dat het werk van de schrijver-boef Genet aan deze conditie voldoet, maar wat hem in Batailles ogen nu juist diskwalificeert is het pompeuze karakter van zijn stijl. In Batailles visie kun je niet pompeuze zinnen

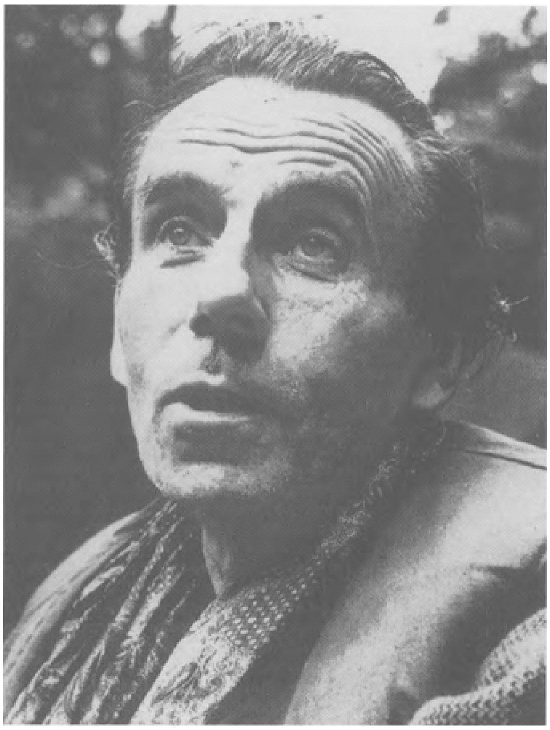
maken en, naar waarheid, voor het kwaad kiezen. Stijl is als het lichaam; de waarheid wordt er door aan het licht gebracht.

Wat taal vermag

Céline heeft beweerd dat de Franse spreektaal zijn enige verslaving was. Hij heeft gezegd: *Taal, taal alleen. Dat is belangrijk.* Dat klinkt nogal paradoxaal voor iemand die zich de grenzen van de taal zo duidelijk bewust was. Maar het klopt toch wel: taal is wel een onvolmaakt semiotisch instrument, maar het is het enige waarover een schrijver beschikt als hij op souvereine wijze communicatie tot stand wil brengen met (souvereine) lezers.

Souvereiniteit is een begrip uit de ideeënwereld van Bataille. Het drukt de ongebreidelde, grensoverschrijdende vrijheid uit die een mens in staat stelt om dat te doen en dat te zeggen wat hij wil. Zonder restricties. Zonder enige morele of sociale consideratie. (Mooi-

schrijverij is in deze visie een sociale knieval.) Souverein is wie aan niets of niemand onderworpen is. Hij doet wat hij wil en vooral: hij zegt wat hij vindt dat moet worden gezegd. De eis tot souvereiniteit voor de schrijver is metaforisch voor het verlangen naar souvereiniteit bij ieder mens, ook op het gebied van de zelfexpressie. Bardamu spreekt dat in de *Reis* op indringende wijze uit:



> Niets is misschien zo erg in ons, op aarde en in de hemel, als dat wat nog niet gezegd is. We zullen pas rustig zijn als we alles opgebiecht hebben, eens en voor al, dan zullen we eindelijk onze mond houden en niet meer bang zijn om te zwijgen. Dan is het voor elkaar.

Dat is wat taal vermag, en in dit aforisme ligt het antwoord opgesloten op de vraag waarom Céline zich aan de taal heeft overgeleverd, terwijl hij tegenover de taal zijn achterdocht had. Hij heeft zich willen uitspreken, op souvereine wijze. Zo ontstaat literatuur, die ten aanzien van de samenleving altijd subversief is, waaardoor de maker in een bepaalde his-

torische context een groot risico lopen kan. Céline heeft beweerd dat hij zijn leven verwoest heeft door te schrijven en te publiceren. Dat is volkomen juist. Hij had een rustig leven kunnen leiden als hij zich bij zijn patiënten en danseressen gehouden had. Publieke minachting is zijn deel geworden door de inhoud van wat hij schreef. Niet door zijn stijl, al heeft die er wel mee te maken.

Hij is natuurlijk méér geweest dan een stilist, een colorist. Hij wilde iets kwijt, en met wat hij kwijt wilde heeft hij velen tegen zich in het harnas gejaagd. Met zijn eerste grote romans, vooral met de *Reis*, heeft hij iedereen woedend gemaakt die zich op een of andere manier vereenzelvigde met gevestigde instituties als het leger, het gezin, de school, of met gevestigde opvattingen over euthanasie, abortus, huwelijkstrouw, de verzorging van ouderen, kinderen, zieken. Zijn zedeschetsen, zijn beschrijvingen van mensen, hun gedrag, hun relaties, hun denkwijzen, hun intenties, konden niet hardvochtiger zijn, *juist door hun waarheidsgehalte.* Van een van zijn personages heeft hij gezegd: *zij oordeelde laag, zij oordeelde juist.* Het is op hemzelf van toepassing. Hij heeft de bourgeoisie gegeseld en ook de arbeidersklasse niet gespaard. *Met woorden*, niets anders.

Egotrippende kroniekschrijver

Zijn vileine ontluisteringen hebben hem ook gretige lezers bezorgd. Zijn pamfletten haalden grote oplagen. Daarin deed hij iets dat verschilde van de romans. Virtuoos formulerend zei hij buitenshuis wat in kleinburgerlijke binnenhuisjes achter de blinden werd gemiespeld. Daar woedde gekanker en vooral antisemitisme, een traditionele volksziekte in Frankrijk evenzeer als in Duitsland, Polen, Rusland of elders. *Bagatelles* verscheen in een tijd dat de eerste tekenen van Duitse jodenvervolging zich al aftekenden. Céline wist van het bestaan van concentratiekampen. Hij had een joodse Oostenrijkse vriendin, die hem in een brief vertelde dat haar man in 1938 in het concentratiekamp Dachau gestorven was. Céline handhaafde desondanks zijn rabiaat antemitisme. Aan de mentale voorbereiding en acceptatie van de holocaust heeft hij zijn verbale bijdrage geleverd. Die zou hem ongetwijfeld de doodstraf hebben opgeleverd als hij vlak na de wereldoorlog zich niet had opgehouden op het grondgebied van het clemente Denemarken en later niet had kunnen profiteren van amnestie.

Daarna heeft hij nog zijn oorlogsromans, zijn Duitse trilogie, geschreven. Om geld te verdienen, naar hij zei. Als een egotrippende kroniekschrijver die in superieure stijl doorzeurt en ondertussen een grotesk-apocalyptisch beeld oproept van flarden oorlogswerkelijkheid in een aaneenschakeling van curieuze videofilms in woorden.

Zowel Célines levensgeschiedenis als de inhoud van zijn boeken laten zien dat woorden consequenties hebben. Woorden brengen ellende. Bardamu vertelt van een moeder die haar zoon de oorlog in laat gaan, waar hij zal worden afgeslacht. Waarom doet die moeder dat? Omdat ze *in woorden gelooft.* Omdat ze gelooft in wat haar wordt aangepraat, zoals altijd en overal met miljoenen mensen gebeurt.

Soms kunnen woorden ook redden. Wanneer Bardamu op het schip met de prachtige naam *Amiral Bragueton* (Admiraal Gulpmans) weldenkende burgers en militairen door afwijkend gedrag dermate irriteert dat ze er bijna toe overgaan om

hem te lynchen, begint hij patriottische praat uit te slaan en eindigt met 'Vive la France!' Dan is hij veilig, woorden hebben hem doen overleven.

Iconiciteit

Is het Céline gelukt om de taal, zijn taal, het Frans, 'gevoeliger' te maken, zoals hij zegt te hebben gewild? Het antwoord is ja. Hij heeft dat kunnen doen omdat hij een groot en origineel stilist was. Een groot stilist omdat hij het meest effectieve van alle stijlprocédés, de *iconiciteit*, tot in de perfectie heeft toegepast. Een origineel stilist omdat hij drie nieuwe technieken heeft toegepast die zijn stijl iets totaal eigens hebben gegeven.

Iconiciteit is een begrip uit de semiotiek van Charles Sanders Peirce. Het geeft aan dat de stijl *beeldend* is voor de gedenoteerde werke-

lijkheid. Iconiciteit is het geheime huwelijk tussen vorm en inhoud. Er is iconiciteit wanneer in de taal gebeurt wat in de werkelijkheid gebeurt. Een voorbeeld. In de *Reis* bevindt de jonge soldaat Bardamu zich aan het front in Noord-Frankrijk tijdens de Eerste Wereldoorlog. Het is nacht, stikdonker, hij is alleen en bang. Maar vooral: hij heeft vreselijke dorst. In een huis treft hij een meisje aan dat hem vertelt dat de Duitsers haar broertje hebben gedood door hem een lans in zijn buik te steken:

> Inderdaad zag ik achter in de kamer het lijkje op een matras liggen, hij had een matrozenpakje aan; zijn hals en zijn hoofd, net zo bleek als het licht van de kaars, staken uit een grote blauwe vierkante kraag. Daar lag het kind, dubbelgevouwen, met de armen tegen het lijf en samengetrokken benen. Zijn moeder zat op haar knieën naast hem en huilde erg, zijn vader ook. Ze begonnen ook nog samen te kreunen. Maar ja, ik had erge dorst.

Zodat Bardamu vraagt of hij niet een fles wijn kopen kan, waarna er onmiddellijk onderhandelingen volgen over de prijs.

Het leven gaat door. De wreedheid van deze harde waarheid wordt stilistisch weergegeven door de abrupte, harteloze overgang van de uitgebreide beschrijving van het dode kind en de treurende familie naar de korte en krachtige zin *Maar ja, ik had erge dorst.* De zin slaat toe zoals Bardamus realiteitszin toeslaat. Dat is iconiciteit.

Dit is het geheim van de stijl, een techniek die niet kan worden aangeleerd, maar bij de grote stilist uit zijn taal ontspringt als water uit een bron. Wie er het gevoel voor heeft, de iconische sensibiliteit, vindt voorbeelden op elke bladzijde van Céline. Michèle Breut heeft voorbeelden gegeven in enkele studies. Zo noemt zij bij voorbeeld de zin:

> Ils s'y promenaient avec un drôle d'air d'équilibre difficile de leur tête sur leurs épaules, les fous, comme s'ils avaient constamment eu peur d'en répandre le contenu par terre, en trébuchant.
> (Ze liepen daar rond met hun hoofd in een raar soort evenwicht op hun schouders, die gekken, net of ze bang waren om de inhoud ervan op de grond te morsen als ze zouden struikelen.)

De zin heeft een slingerige aanloop van dertien lettergrepen. Dan komt het onderwerp, *les fous*, en daarna daalt de zin ook in dertien lettergrepen naar het einde af. Er zit dus een wankel evenwicht in de zin net als in de hoofden van de gekken, en de zin meandert voort net als de gekken door hun tehuis.

Dit alles geeft nog maar een indruk van de werkzaamheid van iconiciteit binnen de stijl van Céline. Over die stijl bestaan studies en er zullen er nog veel volgen, vooral nu zijn teksten in de computer zijn gestopt en het kinderspel geworden is om te onderzoeken, bij voorbeeld, hoe het zit met de frequentie van het woord *youtre* (smous) in verhouding tot die van *juif.* Of langs deze kwantitatieve weg ook het raffinement van de iconiciteit kan worden opgespoord is op zijn zachtst gezegd twijfelachtig.

Volkstaal

Iconiciteit is het geheim van de grote stilist, maar *niet specifiek* voor Céline. Bij Stendhal, Flaubert, of Proust zijn net zulke prachtige voorbeelden van stijlraffinement te vinden. Maar de stijl van Céline behelst wel andere *originele* kenmerken. Zij zijn van drieërlei aard. Om te beginnen is er zijn gebruik van de volkstaal met zijn lexicale en syntactische mogelijkheden. Vervolgens zijn gebruik van marginale schrijftaaltekens, waartoe ik de drie puntjes reken en zijn geluidsnabootsende woorden. En ten laatste zijn gebruik van wat ik noem *het paralinguïstische*, of kortweg: de toon. Dit zijn de stijlkenmerken waaraan Céline te herkennen is.

Dat Céline de mogelijkheden van de volkstaal heeft geëxploiteerd is misschien wel het meest opvallend. Vooral dat hij heeft geput uit de volkse woordenschat. Hij heeft grote aantallen woorden uit dat lexicon in zijn romans en pamfletten gebruikt. Céline-vertaler Frans van Woerden heeft opgesomd welke woorden hij bij Céline is tegengekomen voor

'soldaat': *bidasse, gus, tourlourou, grive, griveton, grivier, planton, fayot, tringlot.* (Eigenlijk hoort *planton* niet in het rijtje thuis, omdat het 'wachtdoende' betekent, maar alla.) Voor 'schoenen': *grolles, pompes, godasses, godillots, galoches.* Voor 'voeten': *pingouins, panards, pattes, pingots, nougats, péniches, patins, paturons.* Dit is indrukwekkend en laat zien hoe rijk de volkstaal is.

Putten uit het volkse lexicon heeft een hoog stilistisch rendement. Het is relatief gemakkelijk en het valt op. Dit verklaart ongetwijfeld dat Céline-epigonen zich vooral overgeven aan nabootsing op dit punt: veel grove woorden in hun teksten en soms zelfs in het dagelijks taalgebruik. Voor de burgerman heeft het volkse lexicon iets exotisch en grof woordgebruik geeft hem het gevoel dat hij iets opwindends meemaakt of iets revolutionairs doet. De lullen, kutten en godverdommes van Emanuel Kummer doen mij denken aan een notarisklerk die zich een ring door zijn neus steekt en aanschuift op perron Nul.

Céline daarentegen vertoont geen effectbejag. De volkse woorden in zijn teksten hebben dezelfde functie die ze in het volkse taalgebruik hebben: vooral een emotie uitdrukken. Dat geeft ze een soort adeldom, een speciale lading en intensiteit. Wat de soldaten uitkramen in *Casse-pipe* heeft met rationaliteit niets te maken, net zo min als de kreten van de voetbalfans op de tribunes. Het is een en al emotie-communicatie.

Handelsmerk

Niet alleen lexicale kenmerken maken een taal volks. Ook syntactische aspecten spelen een rol. De gesproken volkstaal veroorlooft zich allerlei afwijkingen van de officiële grammatica, en vele daarvan vindt men in de geschreven taal van Céline terug: weglating van het ontkennende *ne, qu'il dit* voor *il dit*, werkwoordloze uitroepen, anakoloet, zeugma, noem maar op. Er zijn nogal wat zinsconstructies die specifiek behoren tot de spreektaal of de volkstaal, en Céline heeft ze liefderijk in zijn stijl geïntegreerd. In gestileerde vorm, daarin moet men zich niet vergissen, want literatuur is kunst en kunst is maakwerk, artificieel. (Wie precies zo zou schrijven als er gesproken wordt zou iets buitengewoon onleesbaars produceren.)

Een soort handelsmerk van Céline is de zin met de halve inversie: het echte onderwerp komt pas na het gezegde maar wordt aangekondigd door een voornaamwoord, dat wèl voorafgaat. Voorbeeld: *Ils n'en ont déjà pas assez pour bouffer et aller au cinéma les malades* (Ze hebben al niet genoeg om te eten en naar de bioscoop te gaan, zieken). Of: *C'est vite arrangé les affaires tout de même, avec un seul obus* (Toch even gauw geregeld, de dingen, met één enkele granaat). Of: *J'y vais, qu'il a répondu Princhard* (Ik ga wel, antwoordde hij, Princhard). Talloos zijn de zinnen met deze constructie in het oeuvre van Céline.

Een stoer effect kan met het voornaamwoord worden bereikt wanneer het domweg het substantief herhaalt dat onderwerp is: *La paresse, c'est presque aussi fort que la vie* (Luiheid, dat is bijna even sterk als het leven). Echte machotaal wordt verkregen door het onpersoonlijke *ça* het werk te laten doen in combinatie met levende wezens, mensen, ja vrouwen: *Les femmes, ça ne médite jamais* (Vrouwen, dat mediteert nooit). Er zit brutale humor in de neerbuigendheid van zo'n zin.

Strip zonder tekening

En dan zijn er Célines drie puntjes. Hoe meer hij schreef hoe meer hij ze in zijn teksten stopte, zodat er dra lezers te vinden waren die een reden te meer hadden om zich af te wenden van zijn werk. Want zelfs de welwillendste *Célinien* moet af en toe erkennen dat het gebruik van de puntjes grenst aan misbruik. In *Guignol's Band* komt een beschrijving voor van de beschieting van een brug vol oorlogsvluchtelingen in Orléans:

> Le pont gronde... flageole sur ses arches! ... et puis tic-tac! ... Rraou! ... Rraou! ... C'est la musique du grand carnage! ... le ciel râle contre nous! ... L'eau par-dessous... Et c'est l'abîme... Tout explosionne! ... C'est exact, tout ce que je vous raconte... Y en a encore bien davantage...
> (De brug gromt... wankelt op zijn bogen! ...

> En dan tik tak! ... Rraoe! ... Rraoe! ... De muziek van het grote bloedvergieten! ... de hemel brult woedend tegen ons! ... Het water er onder... En dan: de afgrond! ... Alles ontploft! ... Waar gebeurd, alles wat ik vertel... En er is nog veel meer...)

De drie puntjes hebben een emotieve functie. Men kan zich voorstellen dat ze het moment aangeven waarop de verteller even pauzeert, ademhaalt en ondertussen de aangesprokene een gezicht voorhoudt dat uitdrukt: ‘wat zeg je me daar van?’ Waar de puntjes staan kolkt de taal over zijn grenzen. Daardoor krijgen ze ook een samenzweerdersfunctie. Ze creëren een verstandhouding tussen verteller en lezer, die te verstaan krijgt: ‘meer hoef ik jou toch zeker niet te vertellen?’ In de gesprekssituatie komt de aangesprokene er niet onder uit om op zo'n moment instemmend te knikken of een klein gromgeluidje, de zogenaamde minimale respons, te laten horen.

Bovenstaand voorbeeld laat zien dat de puntjes niet alleen komen na geluiden en kreten, maar ook na meta-narratieve bespiegelingen (‘waar gebeurd’, enz.). Dat wijst er op dat de functie van de puntjes breed moet worden opgevat. Ze markeren een rustpauze, een stilte, en brengen aldus een ritme tot stand, een emotioneel ritme, zoals ook bereikt wordt in versificatie en retoriek.

Op een enkele bladzijde van *Guignol's Band* heb ik 39 keer de drie puntjes aangetroffen en verder de volgende onomatopeeën: *wrroub, bing, braoum, vraap, hua, wraago, wroong.* Geraffineerder dan piefpafpoef, dat is zeker, maar ik vraag me toch af of in het geval van die knallen een auteur zich niet beter bij de grenzen van de taal kan neerleggen. Een teveel aan puntjes en klanknabootsende woorden maakt de beschrijving tot een stripverhaal waarvan de tekeningen zijn weggelaten. Het komt er eigenlijk op neer dat de schrijver te kennen geeft: hier schieten woorden te kort.

De toon

Het beeld van het stripverhaal zonder tekening is vruchtbaar voor begrip van Célines stijl. Iemand die een beeldloze strip maakt zou een beroep doen op zijn lezers om zelf de tekeningen bij de tekst te verzinnen. Céline doet iets dergelijks ten aanzien van de toon van zijn taal. Op papier kan hij niets anders aanbieden dan afgedrukte taalelementen, dat wat de linguïstiek kan beschrijven en bestuderen, het linguïstische. Maar het linguïstische wordt in de spreektaal begeleid door allerlei niet-linguïstische elementen, die samen door hun nauwe omgang met het linguïstisch beschrijfbare de naam *paralinguïstisch* verdienen. Het linguïstische is wat zwart op wit kan worden genoteerd. Het paralinguïstische is wat daar allemaal bijkomt: gebaar, lichaamshouding, gelaatsuitdrukking, stemtimbre, intonatie.

Een goed voorbeeld van de belangrijke functie van het paralingustische kan worden gegeven aan de hand van het gebruik in het Nederlands van het woordje *zo.* ‘Zo’ zegt iemand gedecideerd die een werkje tot een goed einde heeft gebracht. ‘Zo’ zegt iemand verbaasd die zijn armlastige buurman plotseling in een Mercedes ziet rijden.

‘Zo’ zegt iemand uitleggerig die voordoet hoe de figuurzaag moet worden gehanteerd. Steeds een andere betekenis, die wordt bepaald door steeds een andere intonatie.

In *Céline Journaal 1* heb ik gewezen op de geraffineerde rol die de paralinguïstische begeleiding van verbale tekens onuitgesproken speelt in de stijl van Céline. Hij daagt de lezer uit om de toon in te vullen die bij zijn proza past. Niet alleen in zijn fictionele proza. In een brief aan zijn Duitse vriendin Erika Irrgang vergelijkt hij Berlijn en Breslau. Het zijn steden die hij beide kent. Berlijn bevalt hem, Breslau niet:

> Uiteindelijk is Berlijn toch veel beter dan Breslau. Geen enkele vergelijking mogelijk! Breslau!

Hoe hij over Breslau denkt zit geheel opgesloten in de toon waarop in gedachten het woord *Breslau* moet worden uitgesproken. ‘Breslau, je moet er toch even niet aan denken.’ ‘Breslau, vreselijk.’

Zulke gevallen zijn overal bij Céline te vinden. En overal geven ze aan zijn proza een bepaal-

de *toon*: afschuw, weerzin, minachting, verontwaardiging, altijd iets dat zwaar gelaten is met emotie.

Nog eens een voorbeeld, ditmaal uit *D'un château l'autre:*

> Le génie de cette Civilisation c'est d'avoir trouvé des raisons aux pires paranoïaques boucheries... le sens de l'Histoire! ...
> (Het geniale van deze Beschaving is dat er argumenten gevonden zijn om de vreselijkste paranoïde slachtpartijen recht te praten... de richting van de Geschiedenis! ...)

De zin begint relatief neutraal, ook al zit het typisch ‘volkse’ gebruik van *ce* er in dat het onderwerp herhaalt, ook al allitereren de zwaar met emotie geladen adjectieven, ook al zijn die op niet-neutrale wijze *vòòr* het substantief geplaatst, in tegenstelling tot wat normaal is in de Franse zinsbouw. Het woord *génie* krijgt hier natuurlijk een ironische klank. Maar het bijzondere zit hem in de *toon* van de slotuitroep: *le sens de l'Histoire! ...* De richting van de Geschiedenis! ... Dit komt uit het Marxistische gedachtengoed. Daarin past het dat aan de Geschiedenis, met een hoofdletter, een richting wordt toegeschreven en een oordelende rol wordt toegekend. De Geschiedenis zou zich bewegen in de richting van de dictatuur van het proletariaat, de vestiging van het communisme, en verwerpelijk is alles en iedereen die tegen deze richting in probeert te gaan. Wie dat doet zal ‘op de vuilnisbelt van de Geschiedenis’ worden geworpen, enz. Vanuit zo'n perspectief is dikwijls op immorele wijze het slachtofferen van mensen gerechtvaardigd. Het is de conceptie van het doel dat de middelen heiligt, een conceptie die voor Céline even weerzinwekkend is als voor vele anderen.

Alleen wie de toespeling onderkent kan de portée van uitroep *Le sens de l'Histoire* begrijpen, kan weten op welke toon dit moet worden uitgesproken. De woorden zijn eigenlijk alleen maar een aanleiding voor die toon, voor de bijbehorende blik, voor een grimas van diepe afkeer en minachting. De toon, het niet-talige, is voor de betekenis belangrijker dan wat er op papier staat, althans als we de meegedeelde emotie als de hoofdbetekenis beschouwen. En dat moeten we doen bij Céline. Bij hem gaat het immers alleen om het overbrengen van een emotie. Hij gaat niet in discussie met hen die argumenten hebben om slachtpartijen onder de mensen te rechtvaardigen, bij voorbeeld op basis van een theorie over ‘de richting van de Geschiedenis’. Tegenover rationaliteit zet hij emotionaliteit. Het is alsof hij die woorden ‘sens de l'Histoire’ in de mond neemt, proeft, een vies gezicht trekt en dan uitspuugt recht in het gezicht van hen die in die woorden geloven. Zijn toon is voldoende om het smalender en vernietigender te maken dan een een heel betoog zou kunnen zijn.

Dit laatste betekent dat de lezer zich voortdurend *aangesproken* voelt om te participeren, hij gaat zich voelen als iemand tegen wie indringend, ja een beetje hijgerig, wordt aangepraat. De lezer voelt zich betrokken in een samenzwering met de auteur. Dat wekt een beklemming waaraan geen lezer van Céline ontsnapt.

Het gebruik van het paralinguïstische maakt Céline tot een vernieuwer van de literaire taal van onze eeuw en geeft zijn geschriften hun ‘petite musique’, hun onverwisselbaar eigen toon.

Bibliografie

Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957
Michèle Breut, 'Bijzondere kenmerken in *Voyage au bout de la nuit*', in *Bzzlletin* 70, 1979, en in *Céline Journaal 1*, 1980
Michèle Breut, 'Toepassing van Peirce's begrip "icoon" bij de analyse van Franse literaire teksten', in *Filosofie en semiotiek, Verslag van de eerste Toogdag Peirce*, 1987
Céline, *Romans*, 2 vols, Paris, Gallimard (Pléiade), 1981
Céline, *Brieven aan vriendinnen*, Arbeiderspers, Amsterdam, 1983
Günter Holtus, *Untersuchungen zur Stil und Konzeption von Célines 'Voyage au bout de la nuit'*, Bern, Lang 1972
Alphonse Juilland, *Les verbes de Céline*, Saratoga, Cal., Anma, 1985
Gerard Reve, 'Brief aan het Céline Genootschap' d.d. 22-1-1981, in *Céline Journaal 2*, 1981
Frans van Woerden, 'Céline, grootmeester in de kunst van 't arrangeren', *Volkskrant 12-3-1988*
Aart van Zoest, 'Kroniekschrijver Céline', in *Céline Journaal 1*, 1980

Em. Kummer
Bagatelles pour un Massacre
Een biologisch-racistische poëtica

Céline werd sterk beïnvloed door een proletarische school van schrijvers en intellectuelen met een duidelijke opvatting over stijl: men moest af van het mooie Frans, gevoelens moesten direct worden verwoord.
In de extreem-rechtse pamfletten van Céline vindt Em. Kummer een poëtica terug die door moderne linkse ideeën wordt gedragen.

'De wereld zit vol met mensen die van zichzelf zeggen dat ze verfijnd zijn en die, dat is zeker, dan voor geen steek verfijnd zijn. Ik, uw dienstwillige dienaar, ik geloof heus dat ik verfijnd ben! Precies zoals ik 't zeg! Echt verfijnd. Tot voor kort had ik moeite 't toe te geven... Ik verzette me... En toen heb ik me er op een dag bij neergelegd... Niets aan te doen! ... Toch voel ik me een beetje gegeneerd door mijn verfijning... Wat zullen ze zeggen? Beweren? ... Insinueren? ... Een aanvaardbare, rechtmatige, normale, officiële, gebruikelijk verfijnde knaap moet op zijn minst als Mr. Gide, Mr. Vanderem, Mr. Benda, Mr. Duhamel, Mme. Colette, Mme. Fémina, Mme. Valéry, de "Théâtres Français"... zwijmelen over de nuance... Mallarmé, Bergson, Alain... moet het bijvoeglijk naamwoord kukutten... beslijmen... verdomme! kontneukjes doen bij vlievliegje, hysterisch ronddollen met 't Nietszeggende, hoogdravend iel keuvelen, borstroffelen, kakelen voor de micros... Mijn "geliefde grammofoonplaten" bekend maken... mijn plannen voor lezingen...'

Zo begint *Bagatelles pour un Massacre* (1937). De toon is gezet en een groot thema aangeroerd: literatuur en stijl. Céline stelt zich tegenover de bekende schrijvers uit zijn tijd die voor geraffineerde stilisten doorgaan. Ze zijn officieel erkend, maar in zijn ogen nietszeggend.

De hoofdfiguur, Ferdinand, vertelt dan verder dat hij op precies dezelfde manier als al die auteurs had kunnen schrijven wanneer ie zich erop zou toeleggen. Maar nu is 't onmogelijk: '(...) ik ben er toch te oud voor, te ver, te bevuild op de vervloekte weg van de spontane verfijning... na een zware carrière "het meest ondenkbare keiharde" om nou rechtsomkeert te maken! en vervolgens me te komen melden voor het doctoraalexamen kantklossen! ...'

Ferdinand wordt vervolgens overvallen door een aanval van een ander soort verfijning: de benen van danseressen, 'het meest genuanceerde gedicht van de wereld'.

Hij neemt een joodse collega, een zekere Gutman, in vertrouwen en vertelt hem hoe hij door zijn hartstocht voor danseressen en vooral voor hun benen, volkomen van slag is geraakt. Hoe kan hij ze benaderen? Gutman, die over goeie relaties beschikt en hem zou kunnen helpen, reageert niet zo enthousiast op Célines verzoek: 'Aha! antwoordt ie, Ferdinand, je hebt weer een nieuwe ziekte! Wil je met de ballerina's stoeien? op jouw leeftijd! dat is een funeste neiging! ... Je hebt niet veel geld... Daar je eerder afstotend bent... naar je ui terlijk te oordelen... Zie ik het niet zitten... Daar je niet deftig bent... Daar je met je boeken zo grof, zo smerig, er zeker last mee zult krijgen, 't zou het beste zijn ze weg te moffelen, nog eerder dan je gezicht... Om te beginnen zal ik je anoniem voorstellen... Dat vind je toch niet erg?'

Ferdinand vindt alles goed als hij de danseres-

sen maar van dichtbij kan benaderen. Gutman, die hem dan wil helpen, vraagt of hij dichter is. Aanleiding voor Céline om tegen de critici te keer te gaan. Ze hebben hem flink gepakt en voor de smerigste auteur uitgemaakt die er bestaat. Gutman reageert hierop:

'- Hebben de critici dat allemaal gezegd? Ik had niet alles gelezen, ik ontvang de knipseldienst niet.

- Hé! Maar zeg ze smullen! Zijn het geen joden? Wie zijn je critici?'

Dit laatste zou volgens de indeling van de dialoog een opmerking van Ferdinand moeten zijn, maar 't kan niet anders dan van Gutman komen. Belangrijk, daar hij een jood is.

En dan komt de aap uit mouw. Voor Ferdinand zijn die critici

> klootzakken! Allemaal vieze klootzakken, Joden! Allemaal mislukkelingen! zuigers! drankorgels! Ze hebben ieder minstens vijftien werken onder zich gesmoord... Ze wreken zich... Ze creperen... Ze zijn krenkend... Puistenkoppen! ... - Ah! Als ik royalist was... buikspreker... stalinist... Célineman... rabijnist... hoe vriendelijk zouden ze me niet vinden... Als ik alleen maar aan 't hijsen sloeg... tafel, bar met rondjes voor iedereen... De critici hebben zich onvermijdelijk altijd vergist... (...) De kritiek is een pracht van een makkie voor Joden... De grote wraak van de machtelozen, de megalomanen, uit alle perioden van decadentie...

Uiteindelijk stelt Gutman Ferdinand voor een ballet te schrijven voor de Opera, op die manier kan hij in contact te komen met danseressen. Hij schrijft er een, *La Naissance d'une Fée*, maar dat wordt afgewezen. Zijn collega stelt hem voor een ander te schrijven, voor de Wereldtentoonstelling van 1937, dat door het balletgezelschap van Parijs uitgevoerd kan worden. Bij het woord Parijs wordt Ferdinand helemaal vrolijk, 't komt mooi uit, hij is geboren in Courbevoie, zijn vader is Vlaming en zijn moeder komt uit Bretagne, dus allemaal prachtig. Gutman roept verschrikt uit:

> 'Weg daarmee! Weg daarmee! ... Ga niet van die afgrijselijke dingen zeggen... Je brengt ons in grote moeilijkheden... Ik zal je alles vertellen, Ferdinand. De Tentoonstelling "Kunst en Techniek", dat is de joodse tentoonstelling 1937... De grote jidderij 37. Iedereen die ze laten opdraven is joods... dat wil zeggen iedereen die belangrijk is... die de leiding heeft... Niet de stukadoors, de tuinlieden, de verhuizers, de grondwerkers, de smeden, de verminkten, de portiers... Welnee! De peukjesrapers... de toiletjuffrouwen... ik bedoel de nep... de spierballen... Welnee! Maar iedereen die iets te zeggen heeft... die beslist... die iets in zijn zak steekt... architecten, beste makker, belangrijke ingenieurs, contractanten, directeurs (...) Frankrijk moet oefenen om helemaal voor, door de Joden te creperen... en wel met enthousiasme! met volle overgave... met volle vaart! ...'
> Dat zei hij allemaal voor de gein, die Gutman, om me te pesten... een beetje voor de gek te houden... Hij deed me na...

Dit tweede ballet, *Voyou Paul, Brave Virginie*, wordt eveneens afgewezen:

> Gutman is van de Tentoonstelling teruggekomen, vier dagen later... helemaal diep in de put... snotterend, van zijn zure gezicht tot aan zijn hielen... Hij had alleen maar tegenslagen gehad... 't Is nog joodser dan ik dacht, Ferdinand! Snikkend bekende hij me dat hij overal joden ontmoet had van een gruwelijk racisme... helemaal kokend van judaïsme... tien per bureau... dertig per gang...

De danseressen interesseren zich niet voor hem, ze willen alleen met joden naar bed want die vertegenwoordigen de toekomst.

Ferdinand wordt razend en scheldt Gutman uit: ‘Daar zul je nog 's met je rotkop van staan te kijken! Ah! Zachte schil van een valse drol! Je zult 't antisemitisme nog 's meemaken! Ah! Je zult 's merken of ik me zo laat pakken! ... Ah! Je zult de opstand nog 's meemaken! ... het ontwaken van de inlanders! ...’

Dat is het eerste hoofdstuk van *Bagatelles pour un massacre* waarin al meteen een aantal thema's naar voren gebracht wordt die kenmerkend zijn voor de rest van het boek: valse verfijning tegenover echte verfijning, schijn tegenover spontaniteit, slechte stijl tegenover goeie stijl, establishment (schrijvers en critici) tegenover de eenzame verstotene (Ferdinand), rijk tegenover arm, jood tegenover Ariër, de doortraptheid van de vrouwen, uitsluitend uit op hun eigen voordeel. En dan nog de Wereldtentoonstelling van 1937 als symbool van de joodse heerschappij en de ondergang van Frankrijk.

Opvallend is dat je meteen in het begin van de *Bagatelles* te maken krijgt met de opvattingen van Céline over het schrijven, over zíjn schrijven. Zo is de spontane verfijning datgene wat ie later zijn spontane emotie zal noemen, en die een belangrijke rol speelt in zijn poëtica. 't Betekent heel iets anders dan de decadente, onechte, klassieke subtiliteiten van de bovengenoemde auteurs. En wat de ‘zware carrière’ van Ferdinand betreft, die tussen neus en lippen door wordt vermeld, Céline zal altijd de nadruk leggen op zijn moeilijke jeugd en de zware werkomstandigheden die hij later gekend heeft. Dit zelfbeeld, waaraan heel wat te tornen valt, behoort tot de Céliniaanse legende en maakt deel uit van zijn poëtica.

Modernisme

Het vervolg van het pamflet is niet ingewikkeld. Razend geworden, besluit Ferdinand zich in te zetten voor een kruistocht tegen de joden. Daarmee begint dan iets wat op een plot lijkt. Om zijn strijd een kans van slagen te geven, gaat hij op zoek naar een bondgenoot, Popol, een schilder in Montmartre, een echte Parijzenaar, net als hij zwaar gewond uit de eerste wereldoorlog gekomen en net als hij onderscheiden met de médaille militaire. Céline vertelt hem dat hij antisemiet is geworden... ‘en niet zo maar voor de gein, maar gruwelijk, tot aan mijn ballen! ...’ Na enige aarzelingen wil Popol Ferdinand toch steunen, ook al omdat een schilderij van hem voor de Tenstoonstelling geweigerd is en de joden natuurlijk wel met de eer zullen strijken.

Maar deze vriend alleen is niet voldoende voor de strijd, Ferdinand gaat op zoek naar een nieuwe handlanger voor zijn onderneming en komt terecht bij zijn neef Gustin Sabayote in Bezon, eveneens arts maar met een betere cliëntèle. Hij brengt hem op de hoogte van zijn plan. Gustin meent dat ie veel te fanatiek is. Hoewel hij ook wel allerlei bezwaren tegen de joden heeft, vindt hij de plannen van Ferdinand maar niks en eindigt met ‘Ze doen je persoonlijk toch geen kwaad? ...’

Tegen het slot krijgen we nog een discussie tussen Gutman en Ferdinand over het racisme van de joden, de oorlog, het gedrag van de Fransen etc.

Dat is de plot. Het weigeren van de balletten geeft aanleiding tot handelen... afijn, handelen, 't loopt meer uit op monologen van Ferdinand met zo nu en dan een dialoog ertussen en daar doorheen allerlei soorten teksten. 't Geheel bestaat uit een samenraapsel van politieke en sociale opvattingen, kranteberichten, kritieken, uitbarstingen van woede, verhalen over zijn verblijf in Rusland, in Afrika, zijn periode bij de Verenigde Naties, reacties op persoonlijke aanvallen, en zijn ideeën over de kunst in het algemeen en het schrijven in het bijzonder. Verdeeld over hoofdstukken van afwisselende grootte. Chaos.

De eenheid van deze tekst is uitsluitend te vinden in de ideologie waarbij de grondgedachte is dat de vertrouwde wereld naar zijn einde snelt door toedoen van de joden en hun moderne ideeën, gesteund door... ja, door iedereen, behalve door Ferdinand. Er is een complot tussen Washington met zijn joodse bankiers, London met zijn geheime dienst, Moskou met zijn communisten, die er allemaal op uit zijn de heerschappij van de joden te bevestigen en het decadente Frankrijk in een nieuwe oorlog tegen Duitsland te slepen. Rusland, Tentoonstelling 1937, de burgeroorlog in Spanje, de crisis van het boek, alcoholisme, de slechte sportprestaties van de Fransen, de film, de literatuur, de vrouwen, de liefde, de psychoanalyse, je kunt het zo gek niet noemen, alles heeft te maken met de corrumperende invloed van de joden, de vrij-

metselaars, de bourgeois, en de communisten, de laatsten feitelijk allemaal verjoodst en dus één pot nat. Het geduchte wapen waarmee ze de wereld en vooral Frankrijk aan hun voeten krijgen is het modernisme. Modernisme: rationaliteit, materialisme, kwantiteit, standaardprodukten, robots, wetenschap, objectiviteit, publiciteit, democratie, sociaal denken.

Losse pakketten

Stijl, kritiek, literatuur zijn, zoals gezegd, vanaf het begin duidelijk aanwezig in *Bagatelles.* Je kunt zelfs stellen dat in de loop van het 'verhaal', het boek van alle kanten bekeken wordt. Zo krijgen we te maken met onderwerpen als bibliotheken, leesgedrag van de mensen en van de Fransen in het bijzonder, vertalingen, Anglo-Saksische letterkunde, verschillende literaire stromingen, en vooral met zijn eigen poëtica. Het meest opmerkelijke is evenwel de kwalijke rol die hij de joden laat spelen ten opzichte van alles wat met literatuur te maken heeft. Maar al die opvattingen worden, zoals zoveel andere onderwerpen, niet systematisch uitgewerkt, 't zijn onweerlegbare uitspraken in losse pakketten gepresenteerd.

't Is trouwens niet de eerste keer dat Céline op deze wijze literatuur op joden betrekt. In een brief uit Afrika van 25 oktober 1916, gericht aan Simone Saintu, een jeugdvriendin, schrijft hij: 'De toekomstige Franse literatuur zou zuiver Frans moeten zijn, d.w.z. levendig, gezond, vrolijk opbeurend - Maar ze zal joodser dan ooit zijn, d.w.z. ongezond, uit op winst, hysterisch vaderlandslievend om van het minste voordeel te profiteren.' Geraffineerde gevoelens zullen daardoor vervormd worden. Dit schreef Céline naar aanleiding van een artikel van Urbain Gohier, berucht antisemiet.

Deze passage is natuurlijk merkwaardig, een voorloper van wat we later in de pamfletten eindeloos zullen vernemen: Frans is levendig, vrolijk en opbeurend en joods is glad, vervelend en commercieel. Alleen dat 'hysterisch vaderlandslievend' lijkt in dit verband vreemd, maar ik laat het hier onbesproken. Overigens vind je in dezelfde 'Afrikabrieven' uit die tijd, eveneens hele uiteenzettingen over ondergaande en opkomende beschavingen en volkeren en over het begrip decadentie en macht, waarbij Frankrijk het nakijken heeft vanwege zijn achterlijke, Latijnse instelling, opinies die in zijn latere periode gemeengoed worden en invloed hebben op zijn ideeën over literatuur.

Stukken uit zijn *Voyage* en *Mort à Credit*, en de derde akte van *L'Eglise*, waarin ook duidelijke sporen van racisme aanwezig zijn, laat ik verder rusten. Op een onthullende brief aan Léon Daudet, waarschijnlijk net na de verschijning van *Mort à credit* (1936) geschreven, kom ik nog terug.

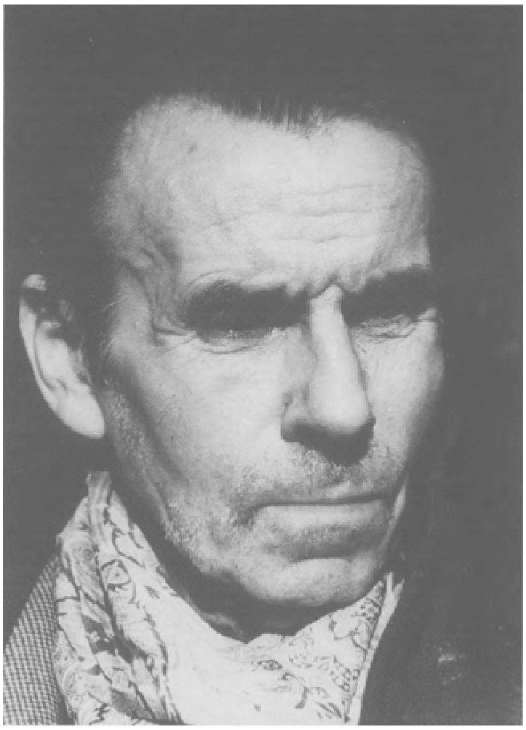
Kunstmatig

Je kunt stellen dat in *Bagatelles* uitgesproken meningen van Céline over het schrijven aan bod komen, je kunt zelfs spreken over een echte poëtica. En niet zo maar één

die bestaat uit voorbijgaande ideeën die constant bijgesteld zullen worden, nee, 't gaat om een aantal opvattingen die hij altijd zal blijven aanhangen, ook al treden er verschuivingen in de termen op en veranderingen in de metaforen, en zal hij na de oorlog het racisme ervan zo voor het oog wegwerken. Ik zal op de details ingaan en Célines ideeën zoveel mogelijk illustreren met teksten uit 't pamflet.

Céline rekent af met de belangrijke schrijvers uit de vooroorlogse periode: Gide, Benda, Duhamel, Colette, Valéry, Mallarmé, Bergson, Alain, en natuurlijk Proust, vooral Proust. Ze lijken allemaal op elkaar, vooral in het nietszeggende, is zijn commentaar. Het is allemaal kunstmatig wat ze maken. 't Komt er eigenlijk op neer dat ze nooit hebben kunnen schrijven en 't ook nooit zullen leren:

> Het probleem gaat ze volkomen boven de pet. Stijl, dat is eerst emotie, voor alles, boven alles... Ze hebben nooit emotie gekend... dus geen enkel deuntje. (...) 't Is niet helemaal hun schuld... van die grote schrijvers... Vanaf hun jeugd, vanaf de wieg om eerlijk te zijn, zijn ze veroordeeld tot huichelarij, pretenties, geouwehoer,



L.F. Céline (foto: Photo Duverger)

> overschrijven... Vanaf de schoolbanken, zijn ze begonnen te liegen, te beweren dat ze wat ze lazen zelf hadden meegemaakt... De ‘boeken’ gevoeligheid, tweedehandse gevoeligheden, als hun persoonlijke gevoeligheid te beschouwen! Al de bourgeoisschrijvers zijn in feite bedriegers! Oplichters van ervaring en gevoelens...

Dat de auteurs zo denken en voelen, dat ze geen echte emotie kennen, is volgens hem het gevolg van hun opvoeding. 't Zijn bourgeois die altijd aan de goeie kant van het leven hebben gestaan en bovendien komen ze allemaal van het gymnasium, waar ze alleen maar hebben leren denken in clichés. Ze zijn grootgebracht met vertalingen uit het Grieks en het Latijn en dat verleren ze nooit:

> Ze zijn 't leven begonnen als bedriegers... ze gaan verder... Ze zijn het leven begonnen met een oplichterij... het originele stekkie, ‘het gymnasium’... Dat seminarium van de vrijmetselarij, broeinest van alle voorrechten, alle knoeierijen, alle symbolen. Ze hebben zich superieur gevoeld, bijzonder verheven ‘geroepenen’, vanaf hun zesde jaar... Een gevoelswereld, een heel leven, 't hele leven, scheidt de volksschool van het gymnasium... (...) Ze hebben hun ervaringen uit Griekse vertalingen geleerd, het leven uit Latijnse thema's en 't gelul van Alain... (...) al die onbelangrijke bourgeoisprodukten zijn vanaf het begin miskramen, emotioneel doortrapt, uitgedroogd, gerimpeld, aanstellerig, afgeschermd, beschimmeld, vanaf het begin al...(...). Het leven speelt zich alleen in hun gedachten af... Ze ‘ondervinden’ het nooit...zelfs niet in de oorlog... in hun smerig vlees van ‘precieuze’, van achterbakse opscheppers...

En op een suggestieve manier doet Céline het onderscheid tussen de verwende bourgeois en de arme sloeber nog 's goed uit de doeken.

‘Het leven is een onmetelijke warenwinkel waarin de bourgeois binnenstapt, rondloopt, zich bedient... en eruit loopt zonder te betalen... alleen de armen betalen... 't gerinkel van de massa.... dat is hun emotie... De bourgeois, de kleine bourgeoiskinderen, hoeven nooit langs de kassa... Ze hebben nooit emoties gekend... Directe emotie, directe angst, directe poëzie, ondervonden vanaf de eerste jaren toen ze arm op de wereld kwamen... Ze hebben alleen maar gymnasium-emoties gevoeld, boeken-, gezins- en later ‘gedistingeerde’ emoties... ja zelfs ‘artistieke ‘emoties’...

Céline weet dit beeld als geen ander uit te buiten, vooral als hij het sloeberschap op zichzelf betrekt:

> Nooit een cent gekregen die hij niet 120 keer heeft verdiend! Z'n hele studie terwijl hij zwoegde, die Ferdinand, van de ene baas naar de andere... u weet wel wat dat betekent... gejaagd, voor de oorlog... Niet uit de bourgeoisie... geen uur op 't gymnasium doorgebracht... van de volksschool direct aan de bak! ... Ik weet precies wie je bent, knulletje! ... En hupla parmantig baasje! ... Hij ploetert vanaf zijn twaalfde! ... 22 bazen, Mijnheer, 22... Ze hebben 'm allemaal eruit geflikkerd! ... Er zijn er nog twee of drie! ... en zelfs vier als je 't precies wil weten... Die vragen zich af of ze 'm niet

eruit zullen lazeren... Ze bekijken 'm met een troebele blik... Ferdinand is dat gewend. Hij was voor zijn geboorte met ziel en lichaam aan bazen overgeleverd, als alle armen... Hij heeft altijd, Heren, Dames, zijn leven van dag tot dag moeten wegjatten! afkopen! ... beetje bij beetje... net doen alsof ie bij de anderen hoorde... op een galeibank... met één hand werken voor de bazen, met de andere voor zijn eigen hersens... en goed uitkijken dat niemand er iets van merkte! ... Hij heeft zich in de plees verborgen, hij deed net alsof hij zich ging afrukken, om zijn examens voor te bereiden... 't Is zoals ik 't vertel... Ze zijn vuil je klassebroeders zodra je probeert je vrij te maken, ze zijn erger dan alle bazen, wat betreft jaloezie, rancune en lafheid... Eindexamen gymnasium... medicijnen... en toen de *Voyage* er nog bij, alsof 't niets was... en niet over Wegen, verzeker ik u, die langs de Ministeries leidden...

Gevoel en intellect

Het is nu wel begrijpelijk dat er in de ogen van Ferdinand tussen de gevestigde auteurs, de emotieloze, verwende bourgeois-zoontjes, en hemzelf die tot diep in zijn vlees getekend is door de onnoemelijke ellende van het leven, een levensgroot verschil bestaat in stijl. Daar waar de eersten een glad, eenheidsworsterig Frans gebruiken, zal hij naar de echte deun zoeken die al zijn gevoelens weergeeft, de enige authentieke toon. Die van hem.

Om te beginnen gebruiken die schrijvers een mooi en subtiel Frans:

> Het ‘frans’ van het gymnasium, het bezonken ‘frans’, het gefilterde frans, sober, gestold frans, opgepoetst frans, (gemoderniseerd naturalistisch) (...) het frans smerig van sierlijkheid, verzorgd, oosters, zalvend, glad als stront, het grafschrift zelf van het franse ras. (...) Al die verhalen, die stijlen, die houdingen, die charmes komen voort uit het hoofd en de school... Nooit uit de knaap zelf.

Ze hebben dan ook niets waarop ze terug kunnen vallen, innerlijk zijn ze leeg. Het lezen en vertalen van Grieks en Latijn maakt dat de klassieke werken model staan voor de stijl van de Franse auteurs en wekken daardoor de indruk allemaal hetzelfde te zijn, produkten van robots.

Vandaar ook hun angst voor wat zich in het ‘echte’ leven afspeelt, is Célines mening. In en door hun stijl beschermen ze zich ‘tegen schokken van buiten (...), alle catastrofes waardoor al de grote baby's van Kunst en Administratie in een mum kunnen wegstuiven, verdampen, zodra ze zich in het volle daglicht wagen... in de krachtige wind van de wereld’. En om het nog duidelijker te maken schrijft hij: ‘Ze hebben alle kleur verloren, alle smaak, alle smeerlapperij of persoonlijke toon, racistisch of lyrisch.’

Deze tegenstelling tussen gevoel en intellect wordt ook in biologisch-racistische termen vertolkt want constant krijgt de lezer te horen dat joden spontane gevoelens haten of, anders gezegd, weerzin hebben tegen de Arische vervoering en dat ze in feite niet op kunnen tegen de ‘biologische superioriteit’ van diezelfde Ariërs. In alle toonaarden worden de joden getekend als inferieure wezens, genetisch gekenmerkt door een primitief gestel, verwant aan negers, waardoor ze absoluut afgesneden zijn van de hogere waarden van de blanken.

Voor degenen die nog steeds menen dat Célines racisme niet biologisch gefundeerd is, het volgende: ‘De negerjood, gemengd, gedegenereerd, zich toeleggend op de europese kunst, verminkt, vernielt, en voegt er niets aan toe. Hij is gedwongen op een zekere dag tot de negerkunst terug te vallen, laten we dat nooit vergeten. De biologische inferioriteit van de neger of van de halve neger in onze klimaten is vanzelfsprekend.’

De joden zijn volgens Ferdinand ook Aziaten van wie je eveneens moeilijk kunt verwachten dat ze de fijngevoeligheid en 't poëtische van de oorspronkelijke Europeaan bezitten. Europeaan! Ook daarmee moet je voorzichtig zijn bij Céline, want de Fransen van onder de Loire, uit de Midi, zijn net zo goed onbetrouwbare kletsers en opscheppers, dat geldt overigens voor alles wat uit het Zuiden komt. En trouwens, de mening die hij over de rest van de Fransen spuit is ook niet opwekkend,

het is het meest verachtelijke volk dat zich op twee benen rondbeweegt omdat ze zich helemaal overgegeven hebben aan de joden. Hoewel!:

> Je moet heus wel toegeven... mijn rassebroeders, als het zo uitkomt, zullen zich dat is zeker, honderd duizend keer weerzinwekkender tonen dan welke smousen ook... Ze kennen, naar mijn mening, niet hun gelijke, in de hele wereld niet, om al hun gal over eerlijke arbeid uit te kotsen. De Fransman in het bijzonder onderscheidt zich van het arisch geheel, door zijn onvergeeflijke, onverzoenlijke, haat, voor alles, dat zelfs van verre, hem aan enige lyriek herinnert.

Dus blijft er niet veel meer over dan Ferdinand, de enige Franse Ariër die zijn ras en lyriek niet verloochent.

De doortraptheid van de joden beweegt zich

langs vreemde wegen. Om een voorbeeld te nemen: Gide, Wilde en Proust maken deel uit van een complot waardoor de joden de goj zover willen krijgen dat ze 'bij elkaar in hun reet kruipen'. Vooral Proust is mikpunt van alle agressiviteit, constant wordt ie *Pront Proust* genoemd, verwijzend naar de Franse uitdrukking *prout prout*, uitgesproken met een nichterig gebaar, waarmee de ongelooflijke minachting van Céline voor homoseksuelen overtuigend wordt uitgedrukt. De halfjoodse afkomst van Proust wordt overigens evenmin gespaard, je vindt al vanaf de *Voyage* voortdurend toespelingen op de inferieure stijl van de *Recherche* die maar al te veel 'talmudische' kronkels en lussen vertoont. Ferdinand hangt natuurlijk ook de in antisemitische kringen heersende mening aan dat alle decadente tijden wemelen van joden, critici en homoseksuelen die de Franse elite verrotten.

Maar hij heeft 't vooral op de Engelse en Amerikaanse schrijvers gemunt, de 'anglosaksische hebreeuwse kunst', zoals ie dat om elke misverstand te voorkomen noemt, 't zijn 'homodoodgravers van het arische epos'. Ze veroveren de Franse markt gesteund door de joodse lobby, en vooral door een uitgekiende publiciteit. 't Irriteert Céline want de invasie van die waardeloze boeken verloopt te veel in één richting. Hij kan zich gelukkig nog staande houden dankzij zijn 'bezwerend genre', zijn 'smerige lyriek, brullend, anathematisch, in dat heel speciale genre, nogal Joods in sommige opzichten, Ik doe 't beter dan de Joden, ik geef ze lessen. Dat redt me. Ik ga bij de Joden in de Verenigde Staten voor een stoere jongen door. Te hopen dat het zo blijft'.

Communisme

En nu komen we tot de kern van zaak. De verwerpelijke stijl van de bourgeoisauteurs en hun visie op de literatuur maken onderdeel uit van de totale nivellering van lichaam en ziel door de jood, hetgeen uiteindelijk resulteert in de moderne rationele ideologie. Dit denken staat volkomen in dienst van de alles gelijktrekkende rede, de uitsluitend naar kwantiteit zoekende wetenschap, waardoor alles, maar dan ook alles, middelmatig zal zijn. Politiek gezien wordt dat bereikt door het geplande socialisme en ook het berekenende kapitalisme, waartussen alleen maar een verschil van nuance bestaat, systemen waarin joden zich als een vis in het water voelen.

Deze moderne, rationele inslag vind je terug in de verschillende literaire stromingen uit de geschiedenis. De verjoodsing, een andere manier voor Ferdinand om de modernisering te kenmerken, komt al in de Renaissance voor, daar is het begonnen met de wetenschappelijke cultuur. En dan heb je het naturalisme met Zola, halfjoods naar het schijnt, dat van geen kanten deugt. En het Surréalisme kan ook onmiddellijk in de stortbak, want het is niets anders dan een verlenging van het naturalisme: 'kunst voor haatdragende robots, instrument voor despotisme, oplichterij, joods bedrog...'

Ook de zogenaamde socialistische literatuur heeft niets opgeleverd. Na uitgeroepen te hebben dat niemand zo communistisch is als hij, Céline, dat ie alles wil delen, maar dan zonder de joden, constateert hij dat er voor, tijdens en na de *Voyage* geen enkel werk verschenen is dat iets voortgebracht heeft in de betekenis van het 'intieme communisme'. Ze hebben alles geprobeerd maar de 'communistische ziel' is nergens tot uitdrukking gekomen. 'Ah! 't Is niet gemakkelijk om een deuntje op bevel te

leveren!' 't Komt er op neer dat de enige, waarlijk communistische boeken, door hem geschreven zijn.

In zijn tweede pamflet, *l'Ecole des cadavres*, krijgt het begrip communisme zelfs iets biologisch. 'Je wordt niet communistisch. Je moet communistisch geboren zijn, of anders ervan afzien het ooit te worden.' Het is een gevoel en zo'n gevoel verkrijg je niet, in feite is 'het innerlijk van de mens onveranderlijk', voegt hij er nog aan toe. Als je dat nou betrekt op zijn eigenaardige stelling over de rassen die, weinig in aantal, de neiging hebben biologisch, volgens natuurlijke wetten hoe langer hoe meer gestalte te krijgen, dan moet je wel concluderen dat het echte communisme een zaak van de Ariër is. En zo denkt Céline er ook over. Vandaar dat hij in zijn laatste pamflet, *Les beaux draps*, pleit voor een geheel

nieuw educatief systeem waarbij via selectie (de jood eruit) en culturele training de oorspronkelijke ‘ziel’ van de Keltogermaan tot bloei komt en een sprankelende, harmonische gemeenschap: dans, muziek, lichtvoetigheid, het ware communisme zal inluiden. Ik verzin niets, ik zweer het.

Het is nu niet zo moeilijk vast te stellen welke voortreffelijke eigenschappen de Ariër zou bezitten als hij zich niet volledig had laten inpalmen door de joden. Ze zijn precies het tegenovergestelde van wat Céline de joden toekent. Hij is ruw, die Ariër, maar kent medelijden, vriendschapsgevoelens, heeft achting voor authenticiteit, bemint de waarheid en schenkt vertrouwen. Dat laatste nekt hem, de stomme lobbes, want daardoor laat ie zich inpakken door de joden en hun lakeien. En toch blijft dat voor de goedwillende lezer een lastig probleem, hoe kan de eenvoudige, spontane, naar directe lyriek snakkende Ariër zich zo door de joden laten kleineren?

Ferdinand kan mooi beweren dat deze superman door de jood snob is geworden en gedrild om ‘modern’ te denken en af te geven op al zijn rasgenoten, maar dat klinkt weinig overtuigend. Je kunt toch niet alleen uit drankzucht, ijdelheid of hebzucht die vrijwillige onderwerping aan al die afgrijselijke toestanden verklaren en net doen alsof alle Fransen klaarstaan zich in de prak te laten schieten na de oorlog van '14-'18 waarin zo'n kleine anderhalf miljoen landgenoten gesneuveld waren. Temeer daar het pacifisme in Frankrijk, ook tijdens het verschijnen van de pamfletten, helaas, rijkelijk aanwezig was en mede het land tot een ongelooflijk vernederende nederlaag geleid heeft in een oorlog die niet te vermijden was. Er moet ‘biologisch’ toch in de jaren dertig plotseling een gen overdwars zijn geschoten bij ons, stoere plaggenhutbouwers.

Overigens, het semitische ras bestaat volgens Céline niet, ‘het is een bedenksel van de vrijmetselaars, de Jood is niet anders dan het produkt van een kruising tussen negers en aziatische barbaren’. Later, in *Ecole des cadavres*, komt Céline tot de conclusie dat de joden, omdat ze gemengd zijn en er in de toekomst slechts een paar zuivere rassen zullen overblijven, zich niet kunnen handhaven. Je vraagt je werkelijk af waarom hij dan al die drukte maakt over die ‘niet bestaande’ joden.

Liefde

Als Arische schrijver zoekt Céline naar directe emotie, 't persoonlijke deuntje. Hij weet dat mooie dromen uitsluitend uit de waarheid opstijgen, uit het authentieke dat diep in hem verscholen is. Bij hem zingt de taal, als clown weet hij de mensen te vermaken maar ook het gevaarlijke in de massa wakker te schudden. Zijn stijl is die van een auteur die het volle leven heeft gekend en het direct weergeeft. Maar zo makkelijk is dat niet, want: ‘Om goed te slagen in het oprechte grove, de directe emotie, is het niet voldoende, 't zou te makkelijk zijn, om elke keer met “stront” op de proppen te komen als je niet verder kan.’ Wil je echt grof schrijven dan moet alles ‘aan het leven, 't vloeiende en de dans herinneren (...). 't Obscene is alleen te verdragen in gesproken, levende taal, en niets is moeilijker dan de gesproken taal, de gevoelstaal, te leiden, te beheersen, de enige oprechte, gebruikelijke taal, in geschreven taal overbrengen, vast te leggen zonder 'm te smoren... Probeer 't maar 's... Daar heb je

die verschrikkelijke “techniek” waarbij de meeste schrijvers in elkaar storten, duizend keer moeilijker dan de zogenaamde “artistieke” of “sobere” stijl’.

In dit verband vind ik opmerkelijk dat Céline zich vanuit zijn directe emotie, opgetekend in gesproken taal, hysterisch verzet tegen elk soort literaire benadering van liefdesgevoelens. Ik kan me nog wel voorstellen dat je daarmee heel voorzichtig omspringt, want achter elke hoek loert een dodelijk cliché, maar toch. Céline daarentegen klimt in de gordijnen als er maar even sprake is van ‘liefde’:

> Toch is het schrijven over kut, lul, stront, op zichzelf niet obsceen noch vulgair. Het vulgaire begint, Dames, Heren, bij het gevoel, al het vulgaire, al 't obscene! bij het gevoel! Schrijvers als schrijfsters, gelijkelijk vol stront heden ten dage, verjoodst onderdanig tot hun hartkleppen toe sinds

> de Renaissance, houden niet op, doen hun best, uitzinnig zich toe te leggen op het ‘delicate’, ‘'t gevoelige’, ‘'t menselijke’... zoals ze dat zeggen... Als 't daarover gaat, dan vinden ze niets overtuigender, doorslaggevender dan 't verhaal over liefdesbeproevingen... over Liefde... voor de Liefde... door de Liefde... kortom de hele ‘bidetlyriek’...

In 1935 schrijft hij in een brief aan Elie Faure: ‘“liefde” is geen woord voor mannen. 't Is een domme-meidenuitdrukking. Een man gaat diep op de dingen in, hij blijft erbij stilstaan, 't laat hem niet los, hij gaat er kapot aan.’

Later, in een interview met Marc Hanrez (1959), komt Céline voor de zoveelste keer terug op de liefde in een roman. Het is best aardig, natuurlijk, maar hij gelooft niet dat het een grote plaats in de literatuur moet innemen:

> Ik vind het vulgair en ook zwaar op de hand, zo'n geschiedenis: ‘Ik bemihin je! ...’ Het is een afschuwelijk woord, dat ik wat mij betreft nooit gebruikt heb, want zoiets kun je niet uitdrukken, dat voel je en vervolgens is dat dan alles.

Met elkaar naar bed gaan wordt op dezelfde manier teruggebracht tot het minimum, ‘het is een roes die je niet met woorden moet rationaliseren’. Vreemd eigenlijk, Céline doet volgens zijn eigen zeggen niets anders dan roezen omzetten in woorden al noemt ie dat dan zijn authentiek deuntje!

Misschien is het wel heel juist gezien van hem als ie in 1961 tegen Stromberg gelaten zegt: ‘mijn boeken zijn niet voor vrouwen...’

Freud

In een brief (1936) aan Léon Daudet, met Maurras een van de leiders van de Action Française, een uiterst reactionaire beweging waar het racisme bon ton was, staan onthullende passages die in alles op de poëtica van de *Bagatelles* vooruitlopen. Hij gaat in op de verwijten die de critici hebben gemaakt naar aanleiding van *Mort a crédit,* zijn breuk met de klassieke vorm, gebruik van gesproken taal, dat ie geen latinist is etc. Maar dan komt 't:

> Ik ben geen zuiderling (meridional), Ik ben parijzenaar, breton, en vlaming van afkomst. Ik schrijf zoals ik voel. Men verwijt me dat ik smerig ben, bargoens uitsla. Dan moet je dat verwijten aan Rabelais, Villon, Breughel, en zoveel anderen... Niet alles komt voort uit de Renaissance.

En als hem ‘systematische wreedheid’ voor de voeten geworpen wordt, verweert hij zich door erop te wijzen dat 't hypocrieten en lafaards zijn die zich best kunnen vinden in allerlei gangsterfilms, porno's en misdaadbladen. Dan komt zijn lijdensweg weer aan bod, zijn arts-zijn waardoor hij geweldige levenservaringen heeft opgedaan en waarop de mensen jaloers zijn. Ten slotte reageert hij op de beschuldigingen dat zijn boek verward is of niet waarschijnlijk: ‘Ik schrijf volgens de formule *rêve éveillé.* Dat is een noordse formule’. In de *Rêve éveillé* van Léon Daudet, vooral gericht

tegen de 'jood' Freud met zijn seksualiteit, gaat het over o.a. dagdromen, gevoed door speciale gevoelens, een soort van onderbewustzijn, met allerlei brokstukken uit ons verleden, die gedurende hele korte momenten van grote emotie ineens heftig naar boven schieten. Ze zijn van belang in het scheppend proces.

Céline kan deze theorie gebruiken om Freud af te zweren en een verklaring te vinden voor zijn opvatting dat de literatuur moet dienen om onze vervoeringen te vertellen. Hij zal dan ook de *Rêve éveillé* van Daudet in *Bagatelles* opnieuw ter sprake brengen. Maar Céline heeft vooral Daudet een veer in de kont willen steken om hem zover te krijgen dat ie zijn verdediging nam in de zaak *Mort a crédit.* Hij pakte het niet erg slim aan. Hij wist dat de top van de Action Française juist erg latinistisch was en zeer meridionaal ingesteld, later zal ie op deze beweging zijn gram halen: loos getetter van gymnasiumklanten en antisemieten van niks.

Niettemin staat het ook in 1936 vast, Céline schrijft 'Nordisch', de stijl van de blonde Germaan uit het Noorden, een taal die hij aanvoelt, die hem als het ware aangeboren is. We

moeten niet vergeten dat voor Céline het deuntje van de mens eens en voorgoed is vastgelegd, bij de neger op zijn vierde, bij de blanke op zijn twaalfde jaar, en soms zelfs vanaf de geboorte. Typisch een biologisch beeld van het meest diepe en oorspronkelijke van ons. Een obsessie die zijn hele denken en voelen overheerst.

Ik geloof dat ik nu wel het belangrijkste van Célines esthetische opvattingen in *Bagatelles* heb getoond. Hoewel ik in herhalingen verval, zal ik het toch nog samenvatten.

Het komt er op neer dat de auteur Céline, als enige in Frankrijk de zuiver biologische, germaans-keltische waarden koestert en ze probeert te beschermen tegen de algemene, door de joden gewilde, uitholling daarvan. Deze uitholling maakt deel uit van een joodse samenzwering om de Ariërs voorgoed te domineren en Frankrijk in een oorlog tegen Duitsland te storten. Hij bezit nog authentieke gevoelens in plaats van vlakke, nietszeggende emoties, bij hem overheerst het spontane, het irrationele, het scheppende, het oorspronkelijke, kortom alles wat tegenover het rationalisme staat. Daarbij komt ook dat hij als geen ander 'volks' is, iemand die, getekend door 'het leven', weet waarover hij praat in tegenstelling tot de beschermde, futloze, bourgeois. Om al die emoties literair weer te geven, maakt hij gebruik van een gevoelstaal, bestaande uit gesproken taal op een bepaalde manier opgenomen in de schrijftaal. Het is een heuse anti-bourgeoistaal waarmee hij allerlei lyrische, komische, groteske effecten verkrijgt die absoluut nieuw zijn in de Franse literatuur. Ja, in de wereldliteratuur, zo ver gaat Céline wel.

Proletarische school

Natuurlijk komen al die overdenkingen van hem niet uit de lucht vallen, ze zijn al in de loop van de jaren twintig en dertig in verschillende linkse publikaties te vinden. Het is trouwens niet voor niets dat hij er in de *Bagatelles* en ook elders op wijst dat hij veel verschuldigd is aan Dabit, Barbusse, Ramuz en Morand. Voor Elie Faure, 'hoewel halfsmous en geweldig vrijmetselaar', heeft hij eveneens een goed woord in zijn pamflet. Ook een andere intellectueel heeft ongetwijfeld veel invloed op Céline gehad: Berl, auteur van een pamflet *Mort de la pensée bourgeoise*, verschenen in 1929. Verder kende hij Georges Altman, die waarschijnlijk als eerste het manuscript van de *Voyage* heeft gelezen en hem heeft aangemoedigd het te publiceren. En dan heb je ook Poulaille met zijn 'proletarische' literatuuropvattingen die niet ongemerkt aan Céline voorbijgegaan zijn. Al deze namen vinden we terug in het tijdschrift *Monde* waarin Céline zelf een artikel, *La santé publique* (1930), gepubliceerd heeft. Je kunt rustig stellen dat voor bovengenoemde schrijvers en publicisten de Voyage een verwezenlijking van hun literaire credo is geweest.

Laat ik maar 's een greep doen uit de opinies die ze uitdroegen. Hun houding bijvoorbeeld tegenover Proust als representant van een bourgeoisliteratuur is volkomen in overeenstemming met die van Céline. Berl beschouwde Proust als achterhaald daar de taal en de gecompliceerde psychologie van deze auteur ontoegankelijk waren voor iemand uit het volk. Zo valt hij eveneens de gevierde schrijver Giraudoux aan vanwege zijn stijl die aan alle kanten naar het Griekse thema stinkt. Poulaille, auteur

van *Nouvel âge litteraire* (1930), verwerpt de bourgeoisschrijvers: 'Wij hebben van die vastgeroeste auteurs. Ze zijn op de wereld gekomen met hun handen in hun zak. Ze droegen meteen broeken van goede snit (...) het werd het gymnasium, Technische Hogeschool of Ecole Normale.' Op die manier verwierven ze alleen maar boekenkennis van het leven en konden over niemand iets zinnigs vertellen. Ook Poulaille legde het accent op oorspronkelijkheid van de schrijver, deze moest de wereld subjectief verwerken, met andere woorden 'authentiek' zijn. Het had alles te maken met de wijze waarop een schrijver de realiteit van deze wereld in zijn tekst verwerkte, zíjn realiteit, dus vooral geen intellectualisme of abstracties. De stijl diende zich af te zetten tegen het keurige, algemeen beschaafde Frans. Daar de roman aan alle kanten een geweldige concurrentie van radio, film en platen ondervond, behoorden de auteurs zich van deze modernistische tendensen

goed bewust te worden en zich daartegen te wapenen door bijvoorbeeld snel en direct te schrijven. Een dergelijke benadering vereiste een ander ritme van het proza. Nou, dat staat wel heel dicht bij alles wat Céline beweert over stijl en verteltrant.

Betrek je nu al die opvattingen van de proletarische school en de medewerkers van *Monde* en nog andere bladen uit dezelfde linkse hoek, die ontegenzeglijk invloed op Céline hebben gehad, op zijn eerste romans en de *Bagatelles*, dan kom je tot een uiterst curieuze constatering. Aan de ene kant vinden we bij hem een 'linkse esthetica', d.w.z. de stijl, de keuze van de anti-bourgeoistaal, de manier waarop de verteller tegenover de wereld staat, de verwerping van alle hypocrisie, het standpunt van de kleine man in deze verrotte maatschappij. En aan de andere kant zijn uiterst reactionaire politieke opvattingen: anti-democratie, anti-klassestrijd, anti-socialisme, anti-liberalisme, nieuwe mythe, biologisch racisme, orde en tucht. Want, laten we eerlijk zijn, de *Voyage* is in feite een heel reactionaire roman en *Mort* niet minder, maar beide geschreven op een pseudo-proletarische manier met als grondthema een totale afwijzing van onze kapitalistische maatschappij, arbeiders inbegrepen. En dat geldt net zo goed voor *Bagatelles*, ik bedoel, daarin staat ie te schelden als een bootwerker, ja, erger nog, en valt heftig de bestaande orde en misstanden aan in naam van wat je nog een verhulde nationaalsocialistische ideologie kan noemen. Later zal ie zich niet meer inhouden.

Taalarbeider

Het meeste wat Céline over stijl of schrijverschap naar voren brengt, is, zoals bij zoveel schrijvers, niet erg verhelderend. Directe emotie, persoonlijk deuntje, ritme, de authenticiteit, de uitputtende inspanning om de juiste roes te krijgen, de eis dat de 'ik' veel meegemaakt moet hebben, noem maar op, dat zijn toch allemaal dingen die vrij moeilijk te omschrijven vallen. Zelfs zijn opmerkingen over het bargoens of de gesproken taal, verwerkt in de geschreven taal, zijn verwarrend. Je moet maar 's precies nagaan hoe hij dat in zijn interviews of correspondentie definieert. Godard heeft het in zijn *Poétique de Céline* niet makkelijk met het vaststellen van wat precies oraal is of niet, argot is of geen argot, wat je onder volkstaal moet verstaan etc. En hij is toch een loepzuivere academicus, Nom de Dieu. En laten we over de biologische wortels van het scheppen maar verder zwijgen.

Stel je voor dat alle schrijvers een paar maanden oorlog moeten meemaken, gewond raken, in Afrika werken, arts, nazi en banneling zijn om goeie boeken te kunnen schrijven, dan zou het met de literatuur subiet afgelopen zijn. Wekt Benjamin Constant met een minder bewogen leven dan Céline, in zijn liefdesroman *Adolphe*, geschreven in het meest denkbaar klassieke Frans geen emotie, gaat ie niet tot het wezen der dingen? Hoe iemand zijn emoties in fictie verwerkt, daarvan weten we geen donder. En in hoeverre een auteur 'authentiek' is, laat zich al hele- maal moeilijk raden! Bovendien - wat heb ik er als lezer mee te maken. We kunnen alleen maar het eindprodukt, de roman, beoordelen.

Soms lijkt het wel of Céline zelf ook wel inziet dat ie maar wat lult. In 1948 schrijft hij aan Paraz dat ie 'bagger schijt' van al dat gepraat over bargoens, dat ie van de taal pikt wat ie kan en hem verwringt zoveel ie dat kan, 'de taal komt klaar of niet'.

En hij voegt er nog aan toe, dat je een brief kunt schrijven als Sévigné, klassieke stijl uit de 17e eeuw, die dokwerkers aan het zwijmelen brengt en argot kan gebruiken bij het weergeven van een verkrachting waarbij ‘een heel regiment hem niet staan krijgt’. Hij is vooral uit op effect en alle middelen zijn hem heilig.

Een mooi voorbeeld daarvan vind ik als hij naar aanleiding van de *Voyage* blijk geeft van een ongezouten opportunisme. Slagveld in Vlaanderen betekent kassa en het is mode om over de oorlog te schrijven, bericht hij Garcin, een vriend van 'm.

Onze grote Célinist Godard schrikt zich lam over zulke uitlatingen en haast zich de lezer gerust te stellen dat dergelijk commentaar de ‘authenticiteit van de toon’ van het verhaal heus niet aantast. Hoe krijg je zo'n idiote opmerking uit je pen. De authenticiteit van wie, van wat en hoe! Volkomen oninteressant.

Céline is een taalarbeider zoals ie dat herhaaldelijk beweert, hij knutselt, schrapt, herziet, voegt er aan toe en kijkt wat hem op een zeker moment het beste uitkomt. En schrijft drie onsterfelijke romans: De *Voyage*, *Mort* en *Casse-pipe*, de rest van zijn oeuvre dobbert langzaam weg naar de vergetelheid. Maar die drie werken zijn op zichzelf al een geweldige prestatie.

Bovendien, redundantie, ellipsen, toename van nevenschikkende zinnen, uiteenrukken van zinnen, verdraaiingen, drie puntjes, willekeurig gebruik van hoofdletters en leestekens, neologismes, woordfantasieën, kortom de enorme poging van Céline om de gewone organisatie van het correcte Frans met alle geweld te doorbreken en zodoende, zoals Godard het zegt, een ‘verzoening’ van het geschreven en gesproken Frans te verkrijgen, getuigen allesbehalve van een ‘spontane’, ‘directe’, aangeboren, diep uit de koffer opwellende emotie. 't Is zo gekunsteld als het maar kan. 't Zal trouwens de Hollandse lezer eigenlijk worst zijn. Hij heeft te maken met een vertaling die vaak allerlei specifieke taalmogelijkheden en verhoudingen binnen het Frans niet kan weergeven.

Legende

Wat heeft Céline bezield om een legende van zich zelf te maken? Dat sprookje van Ferdinand de schrijver, een man uit het volk, die het zo moeilijk heeft gehad in zijn jeugd en die heeft moeten ploeteren om zijn diploma's te halen, begint al vroeg, vlak na de verschijning van de *Voyage*, en zal tot aan zijn dood voortduren.

Om te beginnen komt Céline uit een keurige, kleinburgerlijke familie, hij stond als enig kind volstrekt centraal in de belangstelling van zijn ouders, alles hebben ze er aan gedaan om van hem een toekomstige geslaagde zakenman te maken, zoals dure verblijven in Duitsland en Engeland. Je moet zijn brieven uit die periode lezen, soms van een ongekende zeikerigheid en brave druiperigheid. Precies de mentaliteit die je in die tijd, zeker in Frankrijk, in zulke gezinnen tegenkomt, ik geloof dat Hollanders zich geen voorstelling van zo'n gezinssfeer kunnen maken. Een vroegrijp kind dat helemaal opgaat in het wel en wee van de ouders.

Zijn diensttijd is geen lolletje geweest maar dat was 't voor niemand, zeker in die tijd, hij bracht het overigens tot wachtmeester in een eliteregiment wat op zichzelf al heel wat betekent. Hij vocht een paar maanden in de oorlog, raakte gewond aan zijn arm, een gedroomde blessure, en kreeg het voor elkaar dat ie afgekeurd werd zodat ie de gruwelijke loopgravenoorlog niet meemaakte. Met die arm van hem had ie zeker allerlei andere functies aan het front kunnen uitvoeren.

Uit de getuigenissen en brieven krijg je niet de indruk dat ie daarna verpletterend geleden heeft in Engeland en in Afrika. Hij doet vervolgens een voor oudstrijders zeer verlicht gymnasiumexamen, studeert als schoonzoon van een niet onbemiddelde arts in florissante omstandigheden medicijnen en promoveert op een allesbehalve wetenschappelijke dissertatie.

Via relaties krijgt hij een baan bij de Verenigde Naties en maakt grote reizen, zijn contract wordt niet verlengd. Hij weet nog vier mooie studiereizen te versieren door middel van Rajchmann, (de zo belachelijk gemaakte Yudenzweck uit *L'Eglise* en Yubelblatt uit *Bagatelles*) als hij in 1929 op de polikliniek van de gemeente Clichy

een baan krijgt die hem anderhalf uur per dag kost. Ik raad iedereen aan zijn activiteiten uit die periode eens te bestuderen. Hij is constant op pad, schrijft zijn romans, boemelt als geen ander, en doet ook nog iets aan zijn werk waarvoor ie toch niet zo slecht betaald wordt. In 1937 moet hij wel zijn ontslag aanbieden, hij werkt bij een communistische gemeente en na *Mea Culpa*, dat overigens al in 1936 uitkwam, maar in het vooruitzicht van *Bagatelles*, kon hij niet anders dan verdwijnen.

Hij had in Rennes kunnen blijven, maar dat wenste ie niet, hij had carrière kunnen maken bij de Verenigde Naties, dat wilde of kon hij niet, hij had op de polikliniek een rustig stekkie, hij heeft er alles aan gedaan om zich ongewenst te maken. Dus!

Bardèche heeft in zijn studie over Céline een, wat je noemt, ontnuchterend oordeel over diens gedrag in die tijd. Hij vindt hem 'een-

voudigweg een briljante parasiet (...) waarvan het anti-conformisme niets anders is dan een masker om zijn cynisme en luiheid te verbergen'. Als arts was hij vaak afwezig en nogal nonchalant, niet geïnteresseerd in zijn praktijk. Hij moet zelfs toegeven dat de 'jood' Ichok, zijn chef, met wie Céline ruzie kreeg op de zaak, wel enige reden had om zich te beklagen over de veelvuldige afwezigheid. In ieder geval veegt Bardèche de vloer aan met het clichébeeld van een Ferdinand als de goeie dokter uit de Parijse voorstad, onbehouwen maar zo toegewijd.

Bardèche is een fascist en een racist, hij heeft o.m. een briljante studie over Proust geschreven, zijn *Louis-Ferdinand Céline* is een van de beste, kritische benaderingen van deze auteur die ik ken, heel wat beter dan het idiote boek van Vitoux. Gods wegen zijn ondoorgrondelijk.

Overigens is het amusant op te merken dat Céline, die steeds maar mekkert over de joodse maffia en hun racisme en de afgunst van hun verblinde Arische slaven die 't op hem hebben gemunt, door middel van Arische bourgeois (schoonpapa bijvoorbeeld) en vooral van joden: Rajchmann, Rosenthal, Léon Bernard en Alpérine, alle steun krijgt die iemand zich kan wensen.

Nu weet ik ook wel dat er een wereld van verschil kan bestaan tussen objectief geconstateerde feiten en de subjectieve beleving ervan. Maar waarom zou je van Céline niet kunnen verwachten dat hij in staat is een zekere distantie te nemen van allerlei gebeurtenissen, zelfs van de niet malse kritieken op *Mort.* Het rechtvaardigt in ieder geval niet zijn hysterisch gebrul tegen iedereen en alles.

Minachting

Céline heeft de rol van Bardamu en Ferdinand uit zijn romans zelf willen spelen, dat was mooi in overeenstemming met zijn 'linkse' poëtica. Het volkse vertellen kon alleen maar geproduceerd worden door een onvervalste proletariër. Dat verschafte hem ook een ander voordeel want vanuit die positie was het voor hem veel makkelijker zijn zogenaamde lotgenoten, de andere proletariërs, voor oud vuil uit te maken. Jaloers, lui, klaar om voor de joden te kruipen, zo zag hij ze en hij kende ze als geen ander.

In dit kader past volgens mij ook heel goed zijn minachting voor literatuur - geen serieus vak - en het ophemelen van zijn artsenij. Steeds krijgen we te horen dat zijn eigenlijke roeping medicijnen was en het schrijven een toevallige bijkomstigheid. Dat laatste is trouwens niet waar, uit zijn vroegere Afrika-correspondentie blijkt dat ie wel degelijk schrijversambitie had. Maar zo'n mening stond goed en droeg niet weinig bij tot een nonconformistische status van de echte kerel uit het goede hout gesneden. Hij stond oog in oog met de dood, was wars van flauwe kul, werkte temidden van het volk en schreef opmerkelijke boeken.

Toch kan ik me bij die houding van hem nog wel iets voorstellen. Dat hij zich mateloos stoorde aan de aanstellerij van vele kunstenaars met al hun arrogantie, zeker in het Frankrijk van voor de oorlog, vind ik begrijpelijk en zelfs sympathiek. Zijn pretentie dat het artsenberoep hem een ongewone, rauwe visie op de wereld verschafte, lijkt me geenszins onwaarschijnlijk. Zijn minachtig voor de Franse bourgeoisie die het land in een slecht voorbereide oorlog bijna liet doodbloeden en het ook nog 's

met een godvergeten kortzichtige politiek naar de bliksem hielp, is alleszins te billijken. De moeilijkheden die hij ondervonden zal hebben om zich uit zijn benepen kleinburgerlijke afkomst los te maken zullen niet gering zijn geweest. En als hij met al die verzonnen verhalen over hem en zijn familie ludiek de geconstipeerde goegemeente had willen verneuken, was 't prachtig geweest.

Laten we een stap verder gaan. Zo wil ik onmiddellijk aannemen dat Céline een ondankbare hond is, rancuneus, jaloers, onbetrouwbaar, iemand die je misschien beter kan mijden - maar wat dan nog? Waarom zou een auteur lief, betrouwbaar, open en meelevend moeten zijn? Heeft ie niet in *Bagatelles* de lezer gewaarschuwd:

> Hoe meer je gehaat wordt, hoe rustiger je 't hebt... Dat vereenvoudigt behoorlijk de zaken, 't is niet meer nodig beleefd te zijn, ik sta er helemaal niet op geliefd te zijn... Ik heb geen ‘tehederheid’ nodig...

Maar dat iemand als Céline, met een nuchtere medische blik zoals ie vaak van zichzelf beweerde, verbeten de rol van een ongelikte proletariër speelde om daarmee toon en argumenten te vinden voor zijn stuitende ideeën, die ook in zijn poëtica weerklinken, dat stoort me geweldig.

Bagatelles gaat soms door voor een pamflet waarin Céline op een komische en krankzinnige wijze het antisemitisme heeft gepredikt. Het is waar, er zijn een paar passages die aan de oude Céline doen denken, zoals sommige beschrijvingen van zijn bezoek aan Rusland. Maar die verdrinken volkomen in de zeeën van aanhoudend geschetter en getier waarbij je dan pas goed merkt hoe hij over het hoogtepunt van zijn stilistische mogelijkheden is gekomen. Het gescharrel met hoofdletters en leestekens werkt niet, het overdadig gebruik van de drie puntjes tussen zinsdelen, de neologismen, woordtrucs en de opeenstapelingen van synoniemen worden knap vervelend. Een lezer van nu stopt al meteen na tien of twintig bladzijden, wat interesseren hem de namen en gebeurtenissen uit een tijd die hem absoluut niets zegt. Blijft over zijn rabiaat racisme, zijn homohaat en zijn opmerkelijke minachting voor vrouwen.

Soms denk ik wel 's dat ze die hele troep maar 's moeten uitgeven en vertalen, alle pamfletten, dan zijn we van het gezeur af dat niemand er over kan oordelen omdat ze niet te krijgen zijn, wat overigens gelul is. Er zal dan snel een einde komen aan de ziekelijke verering van de 'grote' Céline. De lezers kunnen dan eindelijk 'empirisch' constateren dat de man emotioneel zwaar gestoord was, niet erg slim, en vooral strontvervelend.

Ieder normaal mens zal zich afvragen wat de auteur van de *Voyage* bezield heeft zulke nonsens bij elkaar te rapen, met de bedoeling om zo diep mogelijk te kwetsen. Ieder normaal mens, behalve zieke geesten - maar ja, dat is het juist, daar lopen er tegenwoordig weer veel van rond.

Solange Leibovici
‘Ontsmetting! Schoonmaak! ...’
Céline en Drieu La Rochelle

Céline en Pierre Drieu La Rochelle hebben elkaar niet echt gekend. Zij zouden elkaar waarschijnlijk weinig te vertellen hebben gehad: hun werelden lagen te ver uiteen. Céline bleef zijn leven lang een marginale, onbehouwen figuur, die het liefst in volks gezelschap verbleef, terwijl Drieu een verfijnde dandy was die graag in de betere kringen verkeerde. Een anekdote illustreert misschien het beste dit verschil.

In het najaar van 1943 zitten zij samen aan het diner dat de Duitse ambassadeur Otto Abetz voor een aantal schrijvers geeft. Drieu en Abetz bespreken uitgebreid de kansen van de As-mogendheden om de overwinning te behalen. Céline springt opeens uit zijn vel. Hij roept uit dat de Duitse nederlaag onafwendbaar is, en hitst zijn vriend Gen Paul op, Hitlers Neurenberg-toespraken te imiteren. De aanwezigen zijn diep geschokt. Abetz doet het voorkomen alsof de beroemde schrijver een aanval van verstandsverbijstering heeft en laat hem wegbrengen.[1]

Toch vertonen hun levens, ondanks alle verschillen, ook een aantal opvallende overeenkomsten. Drieu wordt in 1893 geboren, Céline een jaar later. De familie van Drieu behoort tot de bourgeoisie, die van Céline tot de kleine middenstand, maar in beide gevallen is de huiselijke sfeer getekend door de nationalistische en antisemitische ideologie die vanaf de Dreyfus-Affaire hoogtij viert. Beide schrijvers zullen hun jeugd later beschrijven als een ongelukkige periode, waarin geldgebrek en angst voor een onzekere toekomst overheersen, met ouders die onophoudelijk in onverkwikkelijke ruzies zijn verwikkeld. In hun kindertijd speelt de geliefde grootmoeder een belangrijke rol; Louis Destouches kiest haar voornaam als pseudoniem, Drieu schrijft dat hij van niemand zo heeft gehouden als van deze vrouw.

Voor beiden lijkt het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog de kans om aan een benepen, naargeestig milieu te ontsnappen en een heroïsche toekomst tegemoet te gaan. Drieu gaat in militaire dienst, Céline tekent als vrijwilliger bij de kurassiers. Maar het leven in de kazerne is al meteen een eerste teleurstelling; zowel Céline als Drieu lijken ten prooi aan een diepe innerlijke crisis. Céline noteert in zijn *Carnet*: ‘Hoe vaak heb ik niet, na het verzorgen van de paarden, alleen op bed en in de diepste wanhoop, ondanks mijn zeventien jaar gehuild als een meisje dat net haar eerste communie heeft gedaan.’ Drieu schrijft in zijn dagboek: ‘Rillingen, nerveuze tics bij de mond en de schouder. Gevoel van paniek in de darmen. Mijn wil heeft het begeven. Het lukt mij niet om te lezen of na te denken.’ Zij zullen allebei in de oorlog gewond raken en hun laatste illusies verliezen.

In 1917 trouwt Drieu met een rijke joodse studente medicijnen, Colette Jéramec; in 1919 huwt Céline de dochter van het hoofd van de medische faculteit, Edith Follet. Die twee huwelijken zijn geen lang leven beschoren. Céline wordt verliefd op de Amerikaanse danseres Elisabeth Craig, Drieu op de Amerikaanse officiersvrouw Connie Wash. Tijdens het Interbellum maken zij naam als schrijver, zij het dat het succes van Drieu veel bescheidener is. In de jaren dertig schrijft Céline de antisemitische pamfletten, Drieu bekeert zich tot het fascisme. Hoewel zij beiden overtuigd pacifist zijn, melden zij zich aan als vrijwilliger in 1939. Hun verzoek wordt afgewezen. Ondanks hun grondige afkeer van de Duitse bezetters en van de

paternalistische Vichy-gerontocratie, worden zij ingelijfd bij het troebele milieu van het Parijse collaborationisme.

Geschreeuw van een hystericus

Dankzij zijn vriendschap met Otto Abetz, wordt Drieu tijdens de bezetting directeur van de *Nouvelle Revue Française.* Hij geniet een zeker aanzien bij de Duitse autoriteiten, die zich echter met Céline niet zo goed

raad weten. Hoewel Céline bewonderd wordt door Karl Epting, de directeur van het Duitse Instituut in Parijs, zijn de Duitsers in het algemeen niet bijzonder gecharmeerd van zijn proza. Zijn naam komt dan ook niet voor op de lijst van schrijvers die ingezet kunnen worden voor Duitse propaganda-doeleinden.

In *Phönix oder Asche* (1943), het nauwkeurige verslag dat hij over zeventig Franse schrijvers opstelt, schrijft Bernard Payr, de directeur van het Amt Schrifttum, dat ondanks de 'ongetwijfeld goede bedoelingen' van de schrijver en de raciale waarde van Célines antisemitische werken, diens boeken in een ongekend slordige taal geschreven zijn. *Les beaux draps* (1941) staat volgens Payr vol met de meest ongelooflijke obsceniteiten, en bestaat eigenlijk slechts uit uitroepen en gefragmenteerde zinnen die doen denken aan het geschreeuw van een hystericus. Het lezen van dit zedeloos en mateloos boek wordt snel een beproeving, besluit Payr, en de vulgariteit van de uitdrukkingen en beelden maakt een vertaling ervan onmogelijk.[2] Nadat Payr een zeer kritisch artikel over Céline in *Das Reich* heeft gepubliceerd, onvangt hij van de verbolgen schrijver een scheldbrief die volgens hem tot de fraaiste voorbeelden van dit soort geschriften behoort.

In maart 1945 pleegt Drieu zelfmoord, in dezelfde maand bereikt Céline Denemarken na een omweg die hem in Sigmaringen heeft gebracht. Daar kwam hij Jacques Doriot tegen, voormalig leider van de fascistische Parti Populaire Français, waarvan Drieu een van de belangrijkste ideologen is 'geweest'.

Obsessies

Ondanks thematische overeenkomsten als de traumatische ervaring van de Grote Oorlog, de verontmenselijking van de moderne wereld, de strijd tegen decadentie, de verwerping van het materialisme, een scherp anti-intellectualisme en een verbaal gewelddadig antisemitisme - dat vooral bij Céline pathologische vormen aanneemt -, ondanks een duidelijke voorliefde voor meisjes van lichte zeden en een voyeuristische preoccupatie met lesbische liefde, is hun oeuvre praktisch onvergelijkbaar. Céline is de populist, de schreeuwer, de rechts-anarchist; Drieu de elegante stylist, de filosoof, de utopist. Drieu is de verbitterde idealist, de ambivalente fascist; Céline is de totaal-pessimist die tegen alles is.

Toch voelde Drieu een diepe verwantschap met de schrijver van de *Voyage au bout de la nuit.* Hij situeerde zijn eigen oeuvre tussen dat van Céline en Montherlant. In 1940 noteert hij herhaaldelijk in zijn dagboek dat hij graag met Céline wil samenwerken, dat Céline een van de weinige grote Franse schrijvers van zijn tijd is, dat hij de enige echte vernieuwer is geweest.

In een artikel dat hij in mei 1941 in de *Nouvelle Revue Française* publiceert, schrijft hij dat Céline hetzelfde lot is beschoren als de waarheid: de intellectuele elite heeft beiden niet in de ogen durven kijken. Volgens Drieu vertegenwoordigt de rechtschapen Céline het mannelijke element in de Franse ziel.[3] Céline, zo noteert hij, heeft als arts, maar ook als vernietigend psycholoog en profeet, een scherp gevoel voor gezondheid. Hij walgt van het zieke en verrotte lichaam, van degeneratie en sterfte, maar voorbij

zijn pessimisme hoor je een loflied op het leven, op het vrolijke, glanzend schone, gezuiverde lichaam. Het is in de eerste plaats dit obsessieve gevoel voor ziekte en dood, voor onreinheid en verval, voor de dreiging van vermenging en besmetting, dat beide schrijvers verbindt.

Het zieke Frankrijk

In 1922 verschijnt één van Drieu's belangrijkste boeken, *Mesure de la France.* Daarin getuigt hij van de alomtegenwoordigheid van de oorlog in het Frankrijk van de jaren twintig. Drieu is de veteraan die bedroefd de gevallen kameraden herdenkt, en zich ontgoocheld realiseert dat de overwinning een zware tol heeft geëist. Het offer is te groot geweest; te veel jonge mannen zijn gestorven, en er worden te weinig kinderen geboren. ‘Hier staan wij, tussen de lijken en omringd door onvruchtbare vrouwen.’[4.]

Frankrijk, dat ooit onoverwinnelijk en kinder-

rijk was, is bloedeloos en krachteloos geworden. Dat is, schrijft Drieu, het verraad en de misdaad die de Fransen hebben gepleegd, want kinderen zijn voor een natie een teken van leven, kracht en viriliteit. Seksualiteit moet zuiver en natuurlijk zijn, en verbonden blijven met procreatie. De rationalisering die vanaf de zeventiende eeuw inzette, werd zo overheersend dat het lichaam volledig werd verdrongen door de geest. Ook de seksualiteit raakte hiermee besmet. Deze stond niet meer in dienst van de natuur en het verwekken van kinderen. Met het rationalisatieproces zette ook een intellectualisering van de seksualiteit in. De seksualiteit was niet langer een reine, natuurlijke drift die het lichaam bijna als een ascese zuiverde. Het ontaardde tot een steriele bezigheid, een hedonistisch najagen van vluchtig en doelloos genot.

Het lichaam van de moderne mens is door de verwilderde zeden en het stadsleven verslapt. Het soepele, gezonde lichaam van de atleet is een levend bewijs van discipline en wilskracht, het is zuiver omdat het platvloerse behoeftes overstijgt. Zijn uiterlijke schoonheid symboliseert de reinheid van zijn geest. Daarentegen is het uitgezakte, vervette lijf van de moderne mens het eerste zichtbare teken van de decadentie van een cultuur. Want het individuele lichaam maakt weer deel uit van een groter geheel: het vertegenwoordigt de bouwstenen waaruit de natie is opgebouwd, waardoor haar bloed en haar levenskracht stromen.

Als een arts, die het nationale lichaam met grote nauwkeurigheid onderzoekt, stelt Drieu de diagnose: de moderne mens is ziek omdat de seksualiteit ziek is. Seksuele excessen leiden tot overspel, homoseksualiteit, abortus, steriliteit en impotentie; een land dat die uitwassen tolereert is tot sterven gedoemd.

Pessimistisch visioen

In 1924 publiceert Louis Destouches zijn geneeskundig proefschrift, *La vie et l'oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)*, over de Hongaarse verloskundige die de oorzaak van de kraamvrouwenkoorts ontdekte. Besmet met de bacteriën die artsen en studenten overbrachten tijdens het onderzoek, stierven in die tijd een groot aantal zwangere vrouwen aan mysterieuze infecties. Daarin identificeert Destouches zich volledig met het miskende genie Semmelweis en zijn verwoede strijd tegen de dodelijke bateriën. In bevlogen woorden vertelt hij hoe deze, vijftig jaar voor Pasteur, de onzichtbare bacillen ‘te pakken neemt’ en vernietigt.[5] In dit literaire, pessimistische visioen over een getroubleerd tijdperk, wordt de arts Destouches al snel overschaduwd door de schrijver Céline.

De hygiënistische preoccupatie en de obsessie om het onzichtbare kwaad aan te tonen, in de etterende en stinkende wond te snijden om het vuil er uit te laten lopen, zal Céline niet meer verlaten. In de latere antisemitische pamfletten is hij het zelf die het zieke Frankrijk op haar verderfelijke bacteriën wil wijzen: ‘De joden, Afro-aziatische bastaarden, kwart negers, halve negers en Midden-Oosterlingen, losgeslagen zedeloze troep, hebben niets met dit land te maken. Ze moeten opsodemieteren. 't Zijn onze niet te assimileren parasieten, verderfelijk, rampzalig, in alle opzichten, biologisch, moreel en sociaal, verrottende zuignappen. De joden zitten hier tot onze ellende.’[6] Céline grijpt terug naar de rijke traditie van de Franse antisemitische literatuur. Edouard Drumont, een van de negentiende-eeuwse

aartsvaders van het moderne antisemitisme, had het in *La fin d'un monde* al over de joodse lepra die de Franse natie in een sociaal lijk heeft veranderd, over de joden die als krioelende bacillen het nationale organisme langzaam hebben aangetast en naar de ondergang gebracht.[7.]

Zelf kiest Céline voor rigoureuze maatregelen:

‘*Racisme vóór alles! Ontsmetting! Schoonmaak! ...*’ (*L'Ecole des cadavres*)

Spookbeeld

Leven en werk van Drieu La Rochelle worden gekenmerkt door een obsessioneel verlangen naar zuiverheid. De ‘zieke seksualiteit’ van de moderne mens vormt hiervan de ondergrond, en het spookbeeld van nationale degeneratie en decadentie dat door de jaren dertig waart krijgt ook hem in zijn ban. De

industrialisering heeft een vervreemdende verstedelijking met zich meegebracht. Het republikeinse systeem staat voor secularisering en gelijkheid voor alle burgers. De nivellering die door de democratie wordt gepropageerd stimuleert de opkomst van de massacultuur. Veel rechtse intellectuelen ervaren deze factoren als een ondergraving van de traditionele waarden.

De verloederde 'Joodse Republiek'

In de extreem-rechtse pers laait de haat tegen de democratie hoog op. De Republiek wordt steeds vaker voorgesteld als een hoer, wier verleidelijke uiterlijk de smerige ziektes verbergt waaraan zij lijdt. De lucht van goedkoop parfum die om haar heen hangt, kan de gore stank van haar door gonorroea en syfilis aangetaste lijf niet meer verhullen. De jonge, zuivere Republiek, die door de aseksuele figuur van Marianne werd verbeeld, is vervangen door de corrupte en wellustige Rachel, de 'joodse Republiek'. De betrokkenheid van parlementariërs bij financiële schandalen versterkt het beeld van een ontspoord land, dat rijp lijkt voor een totalitaire machtsovername. Het nazisme, dat na een reis door Duitsland in 1934 een steeds grotere aantrekkingskracht op Drieu uitoefent, biedt hem het model van een 'zuivere', viriele staat, een sterke tegenhanger van het verzwakte, vervrouwelijkte en verweekte Frankrijk. Met zijn bekering tot de fascistische ideologie komt ook de tijd van het antisemitisme. Voor Drieu symboliseert de ontwortelde jood de moderniteit, het abstracte denken, de rationaliteit en de decadentie die met de nieuwe tijd heeft ingezet.

Ook Drieu laat zich beïnvloeden door het conventionele antisemitisme, dat de jood graag voorstelt als een halfslachtige figuur met een wankele seksualiteit, dan weer man, dan weer vrouw, tegelijk Don Juan van de synagoge en homoseksuele verleider. Drieu's misogynie en zijn antisemitisme liggen dicht bij elkaar. Zoals de vrouw de man uit de zuivere, ascetische wereld van krijgers, dichters en priesters probeert te lokken en te bezoedelen, zo wil ook de jood de natie als een vampier leegzuigen en vernietigen.

Antisemitisch fantasma

Drieu's antisemitisme is een fantasmatische structuur, die uit verschillende lagen is opgebouwd. In de eerste plaats is de jood een indringer die naar de macht probeert te grijpen en de nationale identiteit in gevaar brengt. Drieu schrijft in zijn *Dagboek* dat de joden alleenheersers willen worden in Europa, om alles in te pikken en hun tegenstanders voor eeuwig de mond te snoeren. Hij doet hier niets anders dan herhalen wat velen in zijn tijd dachten, en ook regelmatig beweerden, hun inspiratie puttend uit de *Protokollen van de Wijzen van Sion*, een vervalsing waarin het 'joodse complot' uit de doeken wordt gedaan.

Joodse vrienden, en vooral half-joden, die gestigmatiseerd worden als voorbeelden van onreine vermenging tussen rassen, worden voortaan als vijanden beschouwd. Zuiver is datgene wat niet vermengd is, en in het hybride produkt dat door vermenging ontstaat, overheerst altijd het inferieure bloed. Gobineau leerde het al in zijn *Essai sur l'inégalité des races humaines*: vermenging leidt slechts tot decadentie. De kracht van het jonge, superieure ras verdwijnt; het mannelijke, actieve principe wordt verdrongen door het vrouwelijke en de passiviteit.

De contacten die Drieu met joden heeft gehad, hebben volgens hem een gevoel van bittere teleurstelling achtergelaten. Hier spelen persoonlijke ervaringen; hij voelt zich door de vroegere vrienden verraden en in de steek gelaten: 'Hoe zou ik van joden kunnen houden? Van alle joden die ik gekend, gelezen of gadegeslagen heb, is er niet één bij die mij niet gekrenkt heeft. Niet één vooral die hierom bezorgd is geweest, of zich daar zelfs bewust van was.'[8.]

Op een dieper niveau verraadt Drieu's antisemitisme onbewuste angsten, en geeft het uitdrukking aan verdrongen seksuele fantasieën. De jood is voor Drieu een projectie in de ander van wat hij in zichzelf vreest en veracht. Het beeld van de jood veroorzaakt dan ook een gevoel van diepe walging. 'Oh, die joden, die overal hun gore kwakje achterlaten.' (*Journal*, p. 93) 'Pederastie en jodendom, wat gaat dat goed samen. Wat een armzalige decadentie.' (*Journal*, p. 115) 'Ik haat joden. Ik heb altijd geweten dat ik ze haatte. Toen ik Colette Jéramec trouwde was ik me daarvan bewust en ik wist wat voor smerigheid ik uithaalde. Om die reden heb ik haar nooit kunnen neuken.' (*Journal*, p. 302)

Dwangneurose

In de bezettingsjaren valt Drieu ten prooi aan dwangneurotische handelingen. De obsessionele herhaling van thema's die met reinheid, besmetting en degeneratie verbonden zijn, het opstellen van lijsten, waaronder die van joden die belangrijke posities bekleden in de Parijse intelligentsia, de achtervolgingswaanzin, het verlangen om zichzelf en Frankrijk van vreemde smetten te zuiveren, en desnoods volledig om zeep te helpen, geven het tragische beeld van een man die alle redelijkheid uit het oog heeft verloren.[9.]

In zijn *Journal* ontvouwt hij grootste plannen: het oude Frankische rijk in ere herstellen, een joodse kolonie in Madagascar stichten. De Eerste en de Tweede Kamer afschaffen. De Sorbonne naar de provincie laten verhuizen. De jezuïeten, de

vrijmetselaars en de halfjoden vervolgen. Burgerrechten alleen aan gezinshoofden verlenen. De Trocadéro, voorbeeld van joodse architectuur, met de grond gelijk maken, evenals de Eiffeltoren. Parijs in een grote tuin veranderen.

De ouder wordende Drieu wordt geconfronteerd met de gebreken van zijn eigen lichaam, met ziekte en impotentie. Van het sterke, gespierde lichaam van de jonge krijger kan hij nog slechts dromen. Hoewel hij het fascisme blijft verdedigen als de enige ideologie die Frankrijk en Europa nieuwe krachten zou kunnen verlenen, raakt hij steeds meer verbitterd over de politieke ontwikkelingen. De gedachte aan zelfmoord dringt zich weer op, zoals altijd wanneer hij met zijn eigen falen wordt geconfronteerd.

De dwangneuroticus is bezeten door de onreinheid van het lichaam, door het idee van zonde en van een smet die hij uit alle macht probeert te verwijderen. Zoals de aan smetvrees lijdende patiënt, die door herhaalde wassingen en schoonmaakbeurten zijn li-

chaam en zijn huis probeert te reinigen, zonder daar overigens ooit in te kunnen slagen, zo probeert ook Drieu een remedie te vinden voor de nationale verontreiniging door de joden. Maar het verval en de zondige onreinheid waar hij Frankrijk al zo lang van beschuldigt, blijken in hemzelf te zitten. Het kwaad is onuitroeibaar.

Dualistisch wereldbeeld

Zoals veel antisemieten maakt Drieu een scheiding tussen de jood als mens, die hij desnoods kan accepteren, en de jood als 'idee', die hij bestrijdt. Drieu's antisemitische uitlatingen blijven trouwens voor het grootste deel beperkt tot zijn *Journal.* In de romans komen steeds vaker negatieve joodse personages voor, maar de haat is vooral zichtbaar in egodocumenten die niet, of in ieder geval niet onmiddellijk, voor publikatie bestemd zijn. Bij Céline is dat anders.

E. Kummer merkt terecht op dat Céline antisemiet is 'in de meest letterlijke en vulgaire zin', en dat het antisemitisme als een rode draad door zijn werk loopt, om door allerlei omstandigheden in de jaren dertig tot onvoorstelbare proporties uit te groeien.[10] Een van die omstandigheden is ongetwijfeld het feit dat de kritiek weinig enthousiasme kon opbrengen voor *Mort à crédit.* Verbittering en opportunisme hebben zowel Céline als Drieu ertoe gedreven, het uitblijven van succes en het onbegrip van het publiek toe te schrijven aan het verval van de cultuur, waarbij de jood makkelijk kon worden aangewezen als de parasiet die de gehele westerse cultuur had ondermijnd. Ook Céline gelooft in het 'joodse complot', ook hij beweert dat joden dankzij hun financiële macht en onderlinge solidariteit alle culturele middelen in handen hebben gekregen, zodat de oorspronkelijke, zuivere, nationale cultuur verstikt is door een geïmporteerde 'ondercultuur' die door de joden wordt beheerst.

Joden hebben een slechte smaak, zij houden van het middelmatige, van kleinburgerlijke sentimentaliteit, schrijft Drieu in zijn *Dagboek*; en Céline verkondigt in *Bagatelles pour un massacre* (1937) dat bij joden de directe emotie op rampzalige wijze ontbreekt. Zij praten in plaats van gewaar te worden, zij redeneren in plaats van te voelen.

'Jood' wordt een scheldwoord, een term die van toepassing lijkt te zijn op alles wat pervers, decadent en vunzig is. Zou Aragon, die 'smachtende onanist', joods bloed hebben, vraagt Drieu zich af. En Céline: Daudet veracht mij, zou hij een jood zijn?

De figuur van de jood stelt beide schrijvers in staat een dualistisch wereldbeeld te scheppen, waarbij 'jood' staat voor onzuiver, onrein, smerig. De verstoring van de polariteit tussen zuiver en onzuiver dient hierbij om de onzichtbare besmetting aan te geven. Céline associeert de jood met het ondergrondse leven in riolen, met modder en excrementen. Joden zijn larven, ratten die de bewakers zijn van volgescheten riolen (*Bagatelles*, p. 14).

Ook bij Céline is volgens de bekende racistische traditie de jood overgeseksualiseerd: 'Franse vrouwen, die verraderlijke teven, zijn gek op hun kroezige haar, en die joden hebben van die opmerkelijke pikken! Zij zijn zo geil, zo aanhalig!' (*Bagatelles*, p. 68) 'Vijftien miljoen joden zullen vijfhonderd miljoen ariërs in hun kont neuken!' (p. 94) 'Fransen, vanaf dit moment worden jullie door

de joden in de kont geneukt! Zoals zij dat willen, waar zij dat willen! Wanneer zij dat willen! ... die lange, verrotte kunstpik zegent hun overwinning in... Laat je billen zien in afwachting van nieuwe orders en kom op met je geld.’ Fransen worden door de joden besodemieterd, figuurlijk maar vooral ook letterlijk. Achter de seksuele lust gaat pure machtswellust schuil.

Het is deze obsessionele metafoor waar de pamfletten uiteindelijk om draaien. Hoewel het bijna onleesbare teksten zijn, zieke produkten van een gestoorde geest, valt hier en daar zeker te lachen om Célines verbijsterende vindingrijkheid in het bedenken van scheldwoorden en seksuele beeldspraak. De grap fungeert als ontlading, als manier om verboden verlangens, die met schuld en schaamte zijn verbonden, te openbaren. De pamfletten zijn een uiting van fixatie en regressie. Céline lijkt te genieten van het vuil dat hij om zich heen gooit, als een kind dat trots naar de eigen uitwerpselen kijkt.

Hygiënisten

De antisemitische geschriften van Céline en Drieu maken deel uit van hun literaire oeuvre, zij kunnen daar niet van worden losgemaakt. De antisemiet Drieu is dezelfde als de profeet van de decadentie, de jodenhater Céline is ook de arts en de hygiënist. Drieu en Céline *doen hun werk*, als geëngageerde intellectueel, als hygiënist. Het schrijven van dergelijke teksten heeft ongetwijfeld bij beide auteurs een soort vreugdevolle bevrediging teweeggebracht. Terwijl ze de vinger op de zieke plek leggen, halen ze ook hun eigen onzegbare, verborgen en vaak onbewuste obsessies naar de oppervlakte. De antisemitische teksten kunnen dan ook niet langs strikt rationele weg worden geanalyseerd. Het aantonen van vuil en besmetting en de roep om zuivering moeten juist worden gezien als een indicatie van verborgen angsten en conflicten, die door middel van een in die tijd gangbaar thema tot uitdrukking kunnen worden gebracht.

De decadentie die Drieu en Céline zo bezig houdt, heeft te maken met de enorme verliezen van de Eerste Wereldoorlog en de slachting waarvan het land zich moeizaam herstelt. Een generatie jonge mannen lijkt in één klap te zijn weggevaagd. Veranderingen in de seksuele moraal die vanaf het einde van de negentiende eeuw hebben ingezet, hebben eveneens bijgedragen aan het beeld van een ontmande natie, waarin het vrouwelijke element sterker is geworden. Een willoze natie, die door de eerste de beste indringer verkracht kan worden, die zo pervers is geworden dat zij daar zelfs van geniet.

Bij de utopist Drieu is zuiverheid sterk verbonden met viriliteit, en de keuze voor het fascisme moet worden gezien als een regeneratie-ritueel dat nieuwe krachten moet brengen. Bij Céline valt het accent altijd op het onreine, op de modder en de stront. De hygiënist wijst de besmette plek aan, verder distantieert hij zich. Céline is een verbitterde en machteloze Semmelweis: aangezien het vuil overal is, kan hij niet met een remedie komen. In tegenstelling tot de idealist Drieu, stelt hij de diagnose zonder genezing te beloven.

Het spookbeeld van de decadentie, het verval van de cultuur, het verlies van nationale identiteit, het joodse complot, de idealisering van de sterke man die het land zal redden, zijn politieke mythes waarvan een therapeutische werking uitgaat in angstige tijden waarin veilige sociale kaders lijken te verdwijnen. De scherpe scheiding tussen zuiver en onzuiver, besmetting en ontsmetting, verwijst naar een sterke behoefte om orde te scheppen, controle te krijgen op de omringende wereld, om de chaos uit te bannen. De antisemitische uitlatingen geven uitdrukking aan individuele, maar ook aan collectieve pathologische symptomen, zij verwijzen in extreme vorm naar de verborgen taal die een cultuur in een gegeven tijd spreekt. Wordt in die cultuur het verlangen naar zuiverheid beklemtoond en tot een ideaal verheven, dan verliest zij de controle over de manier waarop dit verlangen zich zal uiten, en onder bepaalde sociale voorwaarden kan het gemakkelijk omslaan in gewelddadige rassenhaat.[11.]

Zondebok

Nog vóór de Duitse bezetters er om vragen, zal de Vichy-regering ‘anti-joodse maatregelen’ en een Commissariaat voor joodse vraagstukken instellen. Pétains eerste zorg is een grootscheepse zuivering van Frankrijk geweest: zuivering van socialisten, communisten, vrijmetselaars, en vooral van joden. Zuivering van decadentie, intellectualisme, hedonisme, materialisme, van ‘l'esprit de jouissance’ die Frankrijk de nederlaag heeft gebracht. Het politieke leven wordt gezuiverd tijdens de processen van Riom, waarbij de joodse socialist Léon Blum tot zondebok wordt uitgeroepen. De jeugd, die weer rein moet worden, wordt onderworpen aan de ‘discipline van de frisse lucht en het koude water’ van de Chantiers de Jeunesse, een soort mengvorm tussen vakantiekolonie en concentratiekamp.

Wanneer in 1945 een abrupt einde komt aan het Duizendjarige Rijk, zijn het de intellectuelen van de collaboratie die het op hun beurt moeten ontgelden. Zij worden verjaagd door de schrijvers van het Verzet, *zij* zijn het nu die

op lijsten met verboden schrijvers worden geplaatst. Céline vlucht, Drieu maakt een einde aan zijn leven. Nieuwe zuiveringsprocessen kunnen beginnen. Het zijn voortaan de zuiveraars die gezuiverd zullen worden.

Eindnoten:

1. Frédéric Vitoux, *Het leven van Céline*, vertaling Jan Versteeg, De Arbeiderspers, 1990, pp. 539-540. Drieu maakt geen vermelding van dit voorval in zijn *Journal 1939-1945*, daarbij is hij gestopt met het bijhouden van zijn dagboek tussen 5 oktober 1943 en januari 1944.
2. *Phönix oder Asche* is in Franse vertaling opgenomen in Bernard Loiseaux, *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1984
3. Pierre Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 257-261
4. Pierre Drieu La Rochelle, *Mesure de la France*, Grasset, Paris, 1922, p. 14
5. Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, vertaling Jan Versteeg, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1986
6. Louis-Ferdinand Céline, *L'Ecole des cadavres*, vertaling E. Kummer. Cf. *Mein Kampf*: 'Hij [de jood] is en blijft een typische parasiet, die ten koste van zijn gastheer leeft, die zich als een schadelijk bacil over een groter terrein uitbreidt, waar maar een goede voedingsbodem voor hem te vinden is: maar waar hij verschijnt, daar sterft na korteren of langeren tijd het volk dat hem herbergt.' (Zesde druk, De Nederlandse Keurkamer, Amsterdam, p. 355)
7. Edouard Drumont, *La fin d'un monde*, Editions du Trident, Paris, 1986
8. Pierre Drieu La Rochelle, *Journal 1939-1945*, Gallimard, Paris, 1992, p. 188
9. Céline was, zo blijkt uit de pamfletten, ook gek op het maken van lijsten en het tellen van joden. Zijn gegevens berusten trouwens op geen enkele statistiek.
10. Louis-Ferdinand Céline, *Van de ene dood naar de andere*, Brieven, artikelen en polemieken, gekozen, ingeleid en vertaald door E. Kummer, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1979, p. 79. Maurice Bardèche beweert daarentegen dat er voor 1933 geen sprake is van antisemitisme bij Céline. Hij wijst als belangrijkste oorzaak van Céline's opkomende antisemitisme de dreiging van een tweede wereldoorlog aan. Bardèche, die getrouwd is met de zuster van Robert Brasillach, de fascistische schrijver die in 1945 wegens landverraad tot de doodstraf werd veroordeeld, geldt nog steeds als de bekendste ideoloog van het Franse neofascisme. In zijn Céline-biografie is het hoofdstuk over de pamfletten de moeite waard; grappig zijn vooral de mislukte pogingen om de heimelijke goedkeuring te camoufleren. (Maurice Bardèche, *Louis-Ferdinand Céline*, La Table Ronde, Paris, 1986)
11. In *Het verlangen naar zuiverheid. Een essay over Duitsland*, illustreert Arnold Labrie dit verlangen aan de hand van case-studies van o.a. Richard Wagner. (Maastricht, 1994)

André Derval
Een sprookjeswereld in de Pléiade-reeks
Over 'Feeërie voor een andere keer'

Op 17 december 1945, terwijl Céline in een klein appartement in Kopenhagen bezig is met zijn werk aan het vervolg op *Guignols Band*, wordt er door politieagenten op de deur geklopt. Aangezien hij ervan overtuigd is dat het moet gaan om een communistisch commando dat hem komt liquideren, verschanst hij zich, gewapend met een revolver, en zet de ramen open in een poging zich een uitweg te verschaffen. Wanneer de agenten erin slagen te bewijzen dat ze zijn wie ze zeggen te zijn, laat hij zich meevoeren, samen met zijn vrouw, naar de Vestre Faengselgevangenis. Dat zou de plaats zijn waar hij 'een klein geheugen' op stapel zou zetten - dat hij als een zijsprong beschouwde tussen het produceren van zijn romans door, maar dat allengs een dusdanige omvang zou aannemen dat hij er acht jaar aan zou blijven werken.

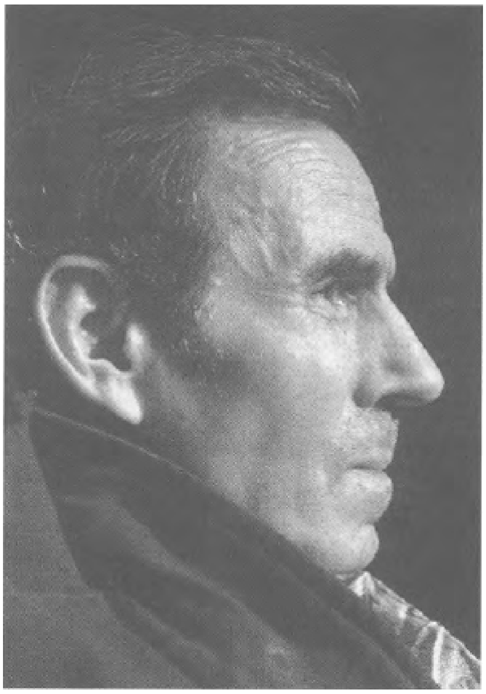
Guignols Band, dat hij aan afronden was, legt hij ervoor opzij, ofschoon dat hem zo in beslag had genomen dat hij er zijn vertrek uit Parijs in 1944 voortdurend voor had uitgesteld: 'Ik word tezeer meegesleept door *Guignols Band*, want je wordt overgeplant naar het gebied waar de fantasie heerst, naar het onwerkelijke gevoerd, zodat ik het gevoel kwijt raak voor die verschrikkelijke realiteit die mij persoonlijk aangaat, die van de moord waarvan heel Parijs beweert dat ik binnenkort het slachtoffer zal worden,' erkent hij in een tussentijdse versie van *Féerie pour une autre fois.* Wanneer Céline in de gevangenis zit ontwerpt hij, tussen twee keren in dat hij moet voorkomen om zich te verweren tegen de beschuldigingen die tegen hem zijn ingebracht, in schoolschriften die hij in de gevangenis heeft aangeschaft, het 'stramien' van de roman. Het verhaal begint in 1944 in Montmartre, met het bezoek van de vrouw van een al even onfortuinlijke lotgenoot die, net als hij, in de eerste maanden van de Eerste Wereldoorlog een verminking heeft opgelopen. Ze komt hem vragen om een opdracht, omdat het daarvoor anders misschien te laat is. Dan volgt er een hallucinerende beschrijving van de beschieting van Parijs, het afscheid van de vrienden van La Butte, het vertrek naar Duitsland (Baden-Baden, Berlijn, het dorp Brandenburg en Sigmaringen). Daarna volgt de tocht door de woeste velden, de reis naar Denemarken, het half clandestiene leven en de in hechtenisneming. Dit geheel, een gegeven uit het eerste aanhangsel van het deel *Romans IV* uit de Pléiade-reeks, omspant zowel de laatste romans als het eigenlijke *Féerie pour une autre fois*, waarvan de 'geschiedenis' met *Normance* eindigt bij de beschieting. *Romans IV*, waarin de beide gepubliceerde teksten met de *Gesprekken met Professor Y* en tien manuscripten met aantekeningen zijn samengebracht, maakt het mogelijk om een soort ontstaansgeschiedenis van de *Féerie* te zien, indien men bij het lezen een volgorde aanhoudt waarbij eerst het vervolg op de aanhangsels en daarna de beide teksten worden gelezen - maar dat is dan wel iets dat van de kant van de lezer grote oplettendheid vergt, grenzend aan het maniakale. Die treft men dan ook uitsluitend aan bij de geharnaste Céliniens.

Féerie pour une autre fois (*Normance* was slechts een gelegenheidstitel, gekozen op aandrang van de uitgeverij) wordt algemeen beschouwd als de moeilijkste roman uit het hele oeuvre van Céline. Het werk staat voor Célines meest ambitieuze inzet als

auteur van fictie, waarbij hij zijn gedwongen isolement benutte om de uiterste grenzen te verkennen van zijn inspiratie als romanschrijver. Op een heel heldere manier tracht hij zich te onttrekken aan de dwangmatigheden van het verhaal en erop aan te sturen dat het niet meer dan een stijl is wat daar te lezen staat. Terwijl het eerste deel nog enkel schematisch aangegeven intriges bevat (rondom Clémence, het leven in de gevangenis, de jaloersheden van Jules, de schilder zonder benen) en is volgestouwd met toespelingen op de actualiteit, bestaat het

tweede deel voornamelijk uit ritmische beschrijvingen van de beschieting, waar vage gestalten in opdoemen en sprake is van obscure beproevingen. Aanhangers van een esoterische interpretatie van het oeuvre van Céline kunnen met *Féerie pour une autre fois* een strijdbaar paard van stal halen. Bij de eerste keer dat je het leest word je uit je zadel gelicht en de critici waren de wapens dan ook lange tijd uit handen geslagen. Wezenlijk onderdeel van de verbeeldingskracht à la Céline is het visioen van de beschieting van Parijs, die niet zo één twee drie opvalt. 'Ik schrijf u erover aan, het zal toch zeker niet uitmaken waar vandaan! van bij mij thuis in Montmartre! vanuit het holst van mijn Bataafse kerker! en tegelijkertijd vanaf de kust, vanuit dat stulpje van ons! Verwarring van plaats en tijd! Goddomme! Het komt door die sprookjeswereld, begrijpt u wel... Dat is het, een sprookjeswereld... de toekomst! Vroeger! Verkeerd! Waarachtig! Vermoeidheid!' Temidden van deze met elkaar te vermengen grondstoffen, met toevoeging van herinneringen, bespiegelingen en verschijningen, zijn er de talrijke keren dat hij slaagde, de magnifieke brokstukken die voortspruitten uit zowel des schrijvers kunst als de kracht waarmee hij de dingen weet te verbeelden en op te roepen. Nooit eerder is de stijl 'zo gedurfd in de elips en de sprong' geweest, benadrukt Henri Godard, nooit eerder 'zo luchtig in de toespeling waarop de overgang van het ene naar het andere segment berust. Vandaar dat hij van de lezer, ofschoon die op allerlei manieren wordt geprovoceerd, nooit zoveel begrip heeft gevergd dat het op medeplichtigheid begon te lijken. De zeer krachtige literaire ervaring van die mengeling van vijandigheid en stille verstandhouding, zou sindsdien het kenmerk blijven van de tweede helft van zijn romanproduktie.' Het is raadzaam om bij lezing waakzaam te blijven voor dat effect, aangezien vooral het eerste deel diverse polemische passages bevat over de concentratiekampen die Céline beter niet voor zijn rekening had kunnen nemen. Ook in het afschuwelijke zijn er immers gradaties, en de omstandigheden waaronder de ingekerkerde romanschrijver verkeert - zelfs al zijn die beschreven met behulp van een volledig tot wasdom gekomen stijl - kunnen het symbool bij uitstek van de verschrikking van de eeuw maskeren noch verzachten. Met *Féerie pour une autre fois* heeft Céline andermaal door het plafond willen heenschieten, zoals hij dat met de *Reis* al eerder had gedaan. Hij zal er slechts een bescheiden gehoor voor vinden, en er geen enkele gewichtige recensie mee uitlokken. Als vervolg op *Normance* zou hij tot het besluit komen het leven in Sigmaringen weer op het spoor te komen, om enige concessies te doen aan het pittoreske en zijn voordeel te doen met het door een schandaal afgedwongen succes: dat wordt *Van het ene slot naar het andere.* In hetzelfde deel uit de Pléiade-reeks - zoals altijd met veel zorg en helderheid bezorgd door Henri Godard - herleest men eveneens met groot genoegen de *Gesprekken met Professor Y.*, waarin de meest aangrijpende uitspraken van de auteur over zijn werk als schrijver worden afgewisseld met de meest scherpzinnige geestigheden.

[vert.: Alexander van Baggum]



Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Of Louis Ferdinand Céline een bijnaam had is mij niet bekend, al gaven zijn leven, werk en persoonlijkheid er meer dan genoeg aanleiding toe. Wel heeft hij zelf bijnamen bedacht, bijvoorbeeld voor Jean Paul Sartre, die hij *l'agité du bocal* doopte wat, zoals zo vaak met een woordspeling in een andere taal, onvertaalbaar is, maar wellicht betekent dat Sartre ze niet allemaal op een rijtje had. In verband met Sartre bestaat nog een bijnaam: zijn levenspartner Simone de Beauvoir heette, onder verwijzing naar de kathedraal in Chartres (die u kent vanwege het enorme gebrandschilderde raam), *Notre Dame de Sartre.*

Bijnamen voor schrijvers zijn er al zolang er geschreven wordt. Een voor de hand liggende constructie was de vergelijking met roemruchte voorgangers. Zo heette de blijspelschrijver Carlo Goldoni ‘de Italiaanse Molière’. Jacob van Maerlant werd ‘de Robespierre onzer litteratuur’ genoemd, omdat - ik citeer De Beer en Laurillards *Woordenschat* uit 1899 - ‘deze evenals Robespierre den adel, waartoe hij behoorde, den rug toekeerde en door de toejuichingen der menigte groot wilde worden; Maerlant wendde zich van de schoone dichtkunst af en werd nuttig’.

Aesopus, de beroemde Griekse fabeldichter, werd geëerd in o.m. de Aesopus van Engeland (John Gay), de Aesopus van Frankrijk (Jean de la Fontaine) en de Aesopus van Duitsland (Gotthold Ephraim Lessing). De trots der Portugese letteren, de dichter Luis de Camoëns, heeft de bijnaam ‘de Apollo van Portugal’, genoemd naar Apollo, de Griekse God van de muziek en dichtkunst. Omdat de mythologie wil, dat Apollo na zijn dood in een zwaan veranderde, hebben veel dichters een bijnaam waarin die zwaan voorkomt: de Thebaanse Zwaan (Pindarus van Thebe), de Zwaan van Meander (Homerus, die langs de rivier de Meander gewoond heet te hebben), de Mantuaanse Zwaan (Vergilius) en de *Sweet Swan of Avon* (William Shakespeare, afkomstig uit Stratford-upon-Avon). Joost van den Vondel, geboren in Colonia Agrippina (Keulen), heette ‘de Agrippijnse Zwaan’.

Omdat de berg Olympus de zetel van de Griekse goden en dus ook van Apollo is, komt ook dàt beeld in bewondervolle vergelijkingen voor. Vestdijk noemde Goethe ‘de Olympiër van Weimar’. De kluizenaar van Doorn werd op zijn beurt van verscheidene namen voorzien, bijvoorbeeld door Ter Braak die hem ‘de Duivelskunstenaar’ noemde, maar vooral door A. Roland Holst. Die schonk Vestdijk er drie in een gedicht van vier regels, een van de kwatrijnen die de heren elkaar bij toerbeurt stuurden en die in 1950 gebundeld werden in *Swordplay, wordplay. Kwatrijnen overweer*:

Simon Vestdijk

Wat mag het raadsel van uw arbeid wezen?
Muur van de Geest, waar die van de Chinezen
te kort bij schiet. - O, Tegenpool van Bloem!
O, Gij, die sneller schrijft dan God kan lezen!

Daarvan heeft alleen de laatste regel zich als zelfstandig beeld gehandhaafd, al had dat die andere typering, verwijzend naar de beperkte produktiviteit van de dichter J.C. Bloem, ook kunnen lukken.

Vestdijks repliek luidde:

Volgens de theologen

God leest de boeken in één oogopslag
En hoeft niet lang in een kristal te staren.
En die op aarde veel of weinig baren
Krijgen hun beurt wel op de Oordeelsdag.

Ook de brave dichter C.S. Adama van Scheltema, schepper van de klassieke regel ‘Het regent, - o wat regent het!’, werd door Roland Holst (zelf ook niet bepaald karig met uitroeptekens) in vier regels van een paar karakteriseringen voorzien:

O, Gij, Heraut der Oppervlakkigheid
Rumoerge slaaf der Populariteit!
Een lege regel met een uitroepteken
Zijt gij - geen Dichter die U dit benijdt.

Roland Holst zelf deelt met Vondel de eretitel ‘Prins der Dichters’. Hoger nog staat Lucebert, die als ‘de Keizer der Vijftigers’ te boek stond. Maar toen hij die titel gestand wilde doen en in maart 1954, omringd door mede-Vijftigers en getooid met een hermelijnen mantel en een keizerskroon, bij het Stedelijk Museum verscheen om de hem toegekende Poëzieprijs van de stad Amsterdam in ontvangst te nemen, werd hem wegens gebrek aan respect de toegang geweigerd.

Omdat in het Engels taalgebied de meest gelezen, althans meest gekochte auteurs, voorkomen, lijkt het ook billijk dat daar de meeste bijnamen bestaan. Best verkopende is Agatha Christie, die aan de oplagecijfers van haar detectiveromans de naam *the Queen of Crime* dankt, onmiddellijk gevolgd door Charles Dickens, die zichzelf *the Inimitable*, de Onimiteerbare, noemde.

Maar de meeste aanspraak doet uiteraard Shakespeare gelden, die o.m. *the Incomparable*, de Onvergelijkbare, heet en *the Matchless*, de Onevenaarbare, *the Bard of Avon* en *the Bard of all Time*, *the Divine*, *the Glory of the English Stage* en *the Glory of the Human Intellect*, *Nature's Darling* en *the Homer of Dramatic poets*, de Homerus der toneeldichters, zij het dat *the British Homer* was voorbehouden aan Geoffrey Chaucer, die ook *the Father of English Poetry* en *the Flower of Poets* heette, en aan John Milton, *the Blind Poet.*

De leukste bijnaam kreeg de van oorsprong Amerikaanse dichter T.S. Eliot van zijn vriend en landgenoot Ezra Pound: *Old Possum*, Ouwe Buidelrat. Onder die naam schreef hij voor zijn kinderen speelse versjes over de diverse katten in Huize Eliot. Ze verschenen in 1939 als de bundel *Old Possum's Book of Practical Cats* en werden, op muziek gezet door Andrew Lloyd Webber, vanaf 1981 wereldberoemd als de musical *Cats.*

[Nummer 216/217]

Voorwoord

Scandinavische literatuur, literatuur van de ‘koude talen’, kent in Nederland een interessante receptiegeschiedenis. Na een hausse van vertalingen eind vorige eeuw zien we in het interbellum een haast uitsluitende aandacht voor de zogenaamde boerenroman. Met name het oordeel van Menno ter Braak en de associaties met de ‘Blut und Boden’-literatuur, brachten een stilte teweeg in de verschijning van de Scandinavische literaturen. Na de Tweede Wereldoorlog werden de Scandinavische literaturen meer en meer in de marginaliteit gedrongen. In de jaren zeventig en tachtig werd er opnieuw veel uit Denemarken, Noorwegen en Zweden vertaald, vooral literatuur die niet beantwoordde aan de stereotype trilogieën over zwijgzame families die in afgelegen bossen wonen. Het beeld van de zwaarmoedige relatie- en gezinsdrama's bleef desondanks hardnekkig voortleven. Toch wordt er in de Scandinavische literatuur niet méér geweend dan in de Nederlandse literatuur, wellicht wordt er minder gesproken.

De gastredactie, Petra Broomans en Janke Klok (Rijksuniversiteit Groningen), stelde een themanummer samen waarin ze wil laten zien hoe de verschillende Scandinavische literaturen doortrokken zijn van gloedvolle passie, zwarte humor en blauwe weemoed. Maar daarvan niet alleen. Ook lichtvoetige ironie, aardse engelen

en een voortdurende vernieuwingsdrang kenmerken het werk van Deense, Finse, Noorse en Zweedse auteurs.

De redactie.

Petra Broomans en Janke Klok

Inleiding

N*ordisk fantasi* - ‘Fantasie uit het Noorden’ is de titel van een bundel essays die in 1990 in alle Scandinavische landen het licht zag.[1.] De bundel, die een overzicht geeft van trends en oeuvres in de Scandinavische literaturen in de jaren tachtig, is een in de literaire traditie van de Noordelijke landen haast onvermijdelijke uitgave. Na ieder decennium plegen literatoren in Denemarken, Finland, Noorwegen en Zweden terug te zien op het in de afgelopen tien jaar verschenene en daar een etiketje op te plakken. Ook auteurs worden vaak tot dertigers, veertigers, vijftigers enzovoorts gebombardeerd, zonder dat deze aanduiding iets over hun leeftijd zegt.

Bijzonder aan ‘Fantasie uit het Noorden’ is dat de redactie werd gevoerd door twee bellettristen en een literatuurwetenschapper (1 Zweed, 1 Noor en 1 Deen) en dat in de essays literaire ontwikkelingen in heel Scandinavië - wat in dit geval wil zeggen Denemarken, Finland, IJsland, Noorwegen en Zweden - worden belicht, waardoor de auteurs tot nieuwe, verrassende, invalshoeken komen. Van ‘trilogieën, waarin de Scandinavische volksziel als het ware uit de bladzijden omhoogschreit’[2.] blijkt geen sprake meer te zijn. Het realisme dat nog steeds volop in de literatuur aanwezig is, heeft een metamorfose ondergaan.

Voor dit themanummer ‘Literatuur van de koude talen’, hebben we het geografische ‘bindmiddel’ als toevallig uitgangspunt genomen voor een zeventiental artikelen over mooie boeken, opvallende verschijnselen en vernieuwende trends. Vaak is het de eerste presentatie van een auteur in het Nederlandse taalgebied, zoals in het geval van Mare Kandre, Liv Køltzow, Jonas Gardell, Peer Hultberg en Poul Vad.

In een viertal artikelen wordt een genre in een noordelijk licht geplaatst. Zo passeren de aardigheden en eigenaardigheden van het moderne drama, de misdaadliteratuur, de literaire biografie en de moderne poëzie de revue. De artikelen zijn aangevuld met twee ‘signalen’ waarin twee zeer recente publikaties onder de aandacht worden gebracht en een kader waarin achtergrondinformatie over de situatie van het Zweeds in Finland wordt gegeven.

De artikelen laten zich groeperen rond een aantal thema's. Het eerste thema ‘impulsen’ wordt ingeleid door een artikel van Amy van Marken, die onder andere ingaat op het experimentele theater in het Noorden, theater van een hoog gehalte dat dermate vernieuwend is, dat het mogelijkerwijs een inspiratiebron voor het Europese theater kan zijn.

Een impuls zou ook kunnen uitgaan van een ander opvallend verschijnsel in de literatuur van Denemarken, Finland, Noorwegen en Zweden: het literair provincialisme. Bijzonder omdat deze in alle vier de toch heel verschillende landen een lange en sterke traditie kent. De regionale literatuur uit het Noorden is net zo rijk geschakeerd en veelomvattend als het landschap waarin ze wordt geschreven. In een artikel over Stina Aronson en het literair provincialisme wordt aan de hand van een bespreking van Aronson's prachtige novelle ‘De troostzang van Passålke’ getoond hoe het literair provincialisme literatuurwetenschappelijk nog een onontgonnen gebied is.

Een gemiste impuls misschien is de Scandinavische misdaadliteratuur, die bij de meeste Nederlanders bekend is geworden door het Zweedse duo Sjöwall en Wahlöö. Misdaadliteratuur blijkt in het artikel van Paula Stevens net als het literair provincialisme vele gezichten te kennen en vaak als alibi voor bellettrie te worden gebruikt.

In het artikel ‘De roman is dood, leve de roman!’ dat het thema impulsen afsluit en tegelijkertijd het thema van de (auto)biografie opent, worden de grenzen en de mogelijkheden van het genre de literaire biografie afgetast en daarmee tevens de grenzen en de beperkingen van de roman. Veel literaire auteurs schrijven (auto)biografieën of ‘vie romancées’, opvallend vaak over overleden collega's. In het artikel ‘Duivelse kinderen en freudiaanse vrouwen’ wordt een introductie

gegeven van de jonge Zweedse auteur Mare Kandre. Het werk van Kandre treedt zelf ook in dit nummer op door middel van een vertaald fragment uit haar roman *Aliide, Aliide*, een roman die centraal staat in haar oeuvre en die een vermomde autobiografische roman kan worden genoemd.

Henk van der Liet maakt een analyse van de als autobiografisch gekenschetste roman *Een lied van Afrika* van Karen Blixen en laat zien dat het boek een vroeg voorbeeld is van de moderne literaire autobiografie waarin waarheid en fictie verstrengeld raken. De Finse Tapani Ritamäki ten slotte geeft een bespreking van de dit jaar in het Nederlands verschenen romanbiografie *Axel* van Bo Carpelan. Carpelans boek vertelt het fascinerende verhaal van het zwarte schaap Axel Carpelan, die ondanks zijn bijzondere vriendschap met de componist Sibelius en ondanks het feit dat hij een van de laatste engelen op aarde was, tot nu toe zelden in de annalen stond geboekstaafd.

'Reizen' is het sleutelwoord voor de volgende vier artikelen. Reizen in de ruimste zins des woords. Reizen als thema in de literatuur, beschrijvingen van reizen en de betekenis van reizen voor de thematiek van een auteur.

Zo schrijven de Deense auteurs Poul Vad en Peer Hultberg, die gezamenlijk in een artikel worden besproken, indrukwekkende romans die als reisverhalen gekarakteriseerd worden. Over de reis van de middeleeuwse monnik Guillaume de Rubruk bijvoorbeeld of over de treinreis waarin de passagiers elkaar op Decameroneachtige wijze verhalen vertellen. Met de verhalen die langzamerhand ontsporen en de grenzen van tijd en ruimte overschrijden, sluit Poul Vad aan bij een vaak als Zuid-Amerikaans benoemde fantastische verteltraditie. In de roman *Byen og Verden* maakt Peer Hultberg de reis terug naar de stad van zijn jeugd en wordt de lezer meegevoerd 'in de besloten werelden van in meer of mindere mate verwrongen en ontspoorde levens'.

Voor de Zweedse auteur en zeeman Harry Martinson, die in 1974 samen met Eyvind Johnson de Nobelprijs voor literatuur ontving, kwam zijn reislust voort uit een innerlijke dwang. Alan Swanson signaleert aan de hand van zijn analyse van het werk van Martinson een verschuiving in Harry Martinsons 'eigen perceptie van de betekenis van het reizen, weg van een klassiek verkennen van nieuwe mogelijkheden, naar een donker aftasten van de uiteinden van het menselijk lot'. In het artikel 'Grensovergangen' wordt een introductie gegeven van de Noorse bellettrist Tove Nilsen, die zelf speciaal voor dit nummer een essay schreef. In het essay van Nilsen - dat evenals dat van de Finse journalist Tapani Ritamäki een voorbeeld is van reizen in de zin van internationale literaire betrekkingen - gaat ze in op het wordingsproces en de thematiek van haar meest recente roman *Het hongerige oog.* Deze roman die aan de oppervlakte verhaalt van de wederwaardigheden van een 'zwarte ontdekkingsreiziger' - een in onze tijd hoogst actueel onderwerp - blijkt bij nadere beschouwing heel andere processen te beschrijven.

Religie en erotiek is het volgende thema, dat zichzelf op grond van drie artikelen over de Noorse Herbjørg Wassmo, de Zweedse Jonas Gardell en de Finse Edith Södergran aandiende. De oeuvres van rasverteller Wassmo, het enfant terrible Gardell en de jong gestorven, tot veler verbeelding sprekende, Zweedstalige Södergran bevatten uiteraard meer dan religie en erotiek. De drie auteurs exploiteren op heel

eigen wijze de grenzen van het toelaatbare, toelaatbaar voor God en de mens. Dina, de hoofdpersoon van het fascinerende boek van Wassmo, schrijft haar eigen Boek van Dina, een van de boeken die in het Oude Testament zijn overgeslagen. Gardells droom is, zo ontlokten Ron Schiffelers en Harry Vaatstra hem in een gesprek in Stockholm, nog eens met een engel te vrijen. Met zijn romans en zijn performances als carbaretier daagt hij de dubbele Christenmoraal uit. In het artikel over Edith Södergran illustreert Jytte Kronig met een aantal vertalingen van haar gedichten de ontwikkeling van Södergrans gods- en liefdesbeleving. De beschrijving van de relatie tot en de verschillen met haar zuster in de kunst, Hagar Olsson, werpt een nieuw licht op het kleine, maar krachtige oeuvre van Edith Södergran.

Met 'minimaliteit en karigheid', de trefwoor-

den van de laatste twee artikelen, wordt het beeld van de niet-sprekende Scandinaaf misschien het dichtst benaderd. Maar de vorm waarin enkele Finse auteurs hun zwijgzaamheid gieten is van een alleszeggende grootsheid. De auteur van het artikel over het moderne proza in Finland, Adriaan van der Hoeven, laat Bo Carpelan een antwoord geven op het waarom van het door hem geconstateerde minimale gebruik van taal van veel Finse auteurs: 'Hoe vaker een woord wordt gebruikt, des te meer het verwatert'. Naast de karigheid in woordgebruik valt op dat het Finse proza doordrenkt lijkt te zijn van het Kwaad, dat zich onder andere uit in gewelddadigheid. Een verklaring voor die gewelddadigheid zou volgens Van der Hoeven kunnen zijn dat 'de spanning te groot wordt en een uitweg zoekt, niet langer beheersbaar is.' Raker kan het nieuwe realisme in Scandinavië niet beschreven worden.

In het artikel dat dit themanummer over literatuur van 'de koude talen' besluit, zet Lisette Keustermans opnieuw een genre in een Scandinavisch licht en geeft ze een overzicht van de laatste ontwikkelingen binnen de moderne poëzie. Keustermans' vertrekpunt is de Deense cultuurpaus Poul Borum die er zijn beroep van heeft gemaakt nieuw talent op te sporen. Zo was hij de eerste die de dichtkunst van de koningin van de Zweedse poëzie, Katarina Frostenson, onderkende. Haar artikel laat tevens zien - evenals het inleidend artikel over het moderne drama - hoe veelzijdig en omvangrijk het materiaal is, waarmee een Scandinavist werkt.

En dat terwijl er met dit nummer nog maar een topje van de ijsberg zichtbaar is gemaakt. Naast de literaturen van Denemarken, Finland, Noorwegen en Zweden - hoewel het Fins geen Scandinavische taal is, vormt Finland wel een geografische en culturele eenheid met de andere Scandinavische landen - biedt het noorden van Europa meer interessants. De jonge literaturen van de Sami en de Inuit bijvoorbeeld, twee volkeren die nog maar sinds heel kort naast hun mondelinge literaire traditie ook een schriftelijke kennen. En niet te vergeten de literatuur van de Faeröer, het eilandenrijk met haar papegaaiduikers of de IJslandse literatuur, die de moeder van alle Scandinavische literaturen genoemd kan worden. In het bestek van 120 tijdschriftpagina's is niet alles mogelijk.

Met deze kaleidoscoop van artikelen hebben we ingezoomd op de verschillende literaturen uit het noorden, de literatuur van de koude landen die geenszins een koude literatuur blijkt te zijn.

'"Ik sloeg de blik op het Noorden." Op het Noorden, mevrouw? Op het Noorden. Ik maakte kennis met de duivelse kinderen, de schrijvende zeemannen, de aardse engelen, niet-sprekende schrijvers en al die anderen. Een nieuwe wereld ging voor mij open: de wereld van de fantasie.'[3.]

Eindnoten:

1. Brostrøm. T., S. Combüchen og Kj. Fløgstad (red.), *Nordisk fantasi. En essaysamling*, Ab Sevenska läramedel, Dansklaererforeningen, LNU/Capellen, Mål og menning, 1990
2. Vrij naar Godfried Bomans, 'Jo van Nieland-Braat'. In *Kopstukken*, 1947.
3. Wederom vrij naar Godfried Bomans, 'Jo van Nieland-Braat'. In *Kopstukken*, 1947.

Amy van Marken
Het moderne drama in Scandinavië

Het drama in Scandinavië van vandaag is voor de Nederlandse toneelkenner onontkoombaar verbonden met de naam van de Zweedse auteur Lars Norén (geb. 1944). Zijn stukken hebben (in Nederland) dank zij vertaler en regisseur Karst Woudstra een bekendheid verworven die gedachten oproept aan de beide giganten Ibsen en Strindberg. Noréns werk met zijn therapeutisch psychologiserend karakter, de symbolische elementen die schuil gaan achter zijn realisme en de verbluffend knappe dialogen blijft boeien ondanks de zich herhalende thematiek. Noréns verdiende internationale doorbraak is een onbetwist feit, wat niet wegneemt dat er een klein aantal andere auteurs is dat zich, zij het moeizaam, een weg baant in het internationale circuit. Zij zijn het voornamelijk aan wie ik hier aandacht wil besteden.

Het veld overziend is het opvallend dat, naast het min of meer traditionele theaterdrama, het hoorspel, het televisiedrama en de experimentele visuele dramaturgie sterk naar voren komen in Scandinavië. De Prix d'Italia voor hoorspelen is herhaaldelijk naar een der noordelijke landen gegaan. Het hoorspel lijkt de kweekschool, de proeftuin, te zijn voor toekomstige dramatici. In de pers wordt er steeds aandacht aan besteed en niet zelden verschijnen ze in druk. Het Scandinavische televisiedrama veroverde het beeldscherm in heel Europa - men denke slechts aan Ingmar Bergman! - terwijl bijvoorbeeld de Noorse Cecilie Løveid met haar moeilijk toegankelijke werk is doorgedrongen in het post-avantgardistische circuit in het buitenland. Bij de genoemde dramatische genres moet met name ten aanzien van Noorwegen de voorliefde voor de gedramatiseerde roman, het nationaal-historische openluchtspel en gedramatiseerde vormen van vroeg-middeleeuwse poëzie of mondeling overgeleverde sprookjes, mythen en sagen worden genoemd. Over het algemeen wordt er in Scandinavië veel oorspronkelijk, kwalitatief goed werk geleverd en ook ten tonele gebracht, zowel door het institutionele theater als de avantgardistische projektgroepen, radio, televisie en het kindertoneel. Opvallend is het belangrijke vrouwelijke aandeel in deze dramaprodukties, wat eigenlijk geen verwondering wekt gezien de prominente invloed van de moderne emancipatie in de Scandinavische samenleving.

Noorwegen

Bjørg Vik (geb. 1935) is een goed voorbeeld van een schrijfster die via het intieme hoorspel haar weg naar het institutionele toneel heeft gevonden. Het hoorspel bleek een voortreffelijk medium te zijn om de in Noorwegen bijzonder levendige discussie over de vrouw binnen de privésfeer heel direct te actualiseren. Zij verzamelde onder de titel *Det trassige håp* (De opstandige verwachting, 1981) vijf hoorspelen die uitblinken door hun formeel-technische kwaliteit en hun psychologisch en sociaal inzicht in de problematiek van vrouwen in verschillende samenlevingsvormen en milieus en uit verschillende generaties. Via de Prix d'Italia voor *Døtre* (Dochters, 1980)[1.] kreeg haar werk internationale bekendheid. Ook haar latere bijzonder goed speelbare toneelstukken vonden hun weg naar de internationale podia. Het zijn hier weer vrouwen- en huwelijksproblemen en generatieconflicten die de thematiek

vormen. Haar kracht ligt niet in een sterke dramatische structuur, maar in het scheppen van herkenbare situaties, raak getekende personages en trefzekere dialogen. Voor goede acteurs 'gefundenes Fressen'. Er gaat echter geen vernieuwende impuls uit van haar werk. Dit in tegenstelling tot de uitgesproken experimentele dramatische produktie van een andere Noorse schrijfster, de controversiële Cecilie Løveid (geb. 1951). Zij breekt volledig met alle toneelrealisme.

In 1982 won Løveid de Prix d'Italia met het hoorspel *Måkespiserne* (Meeuweneters)[2.]. De hoofdpersoon is een meisje uit de arbeidersklasse dat naar het toneel wil en daarbij in

allerlei moeilijkheden raakt.

Cecilie Løveid (foto: Jo Michael)

Er zit een duidelijke chronologische lijn in de fragmentarische scènes die uit flarden tekst en klankbeelden bestaan. Løveid past een geraffineerde associërende hoorspeltechniek toe, terwijl symboliek, humor en tragiek elkaar boeiend afwisselen. Met dit hoorspel, dat later tot toneel werd omgewerkt, kreeg ze internationale bekendheid. In haar toneelstukken als *Vinteren revner* (De winter scheurt), *Balansedamen* (De evenwichtsdame), *Fornyftige dyr* (Verstandige dieren) en *Dobbel nytelse* (Dubbel genot), alle uit de jaren '80, is het 'plot' steeds ingebed in een partituur, waarin ruimte- en tijdsaspecten, klank, beeld, beweging èn woord op gelijke voet aan bod komen. Het is het soort toneel dat aan regie en spelers een grote mate van vrijheid tot interpretatie, parafrasering en improvisatie toestaat. Cecilie Løveid is duidelijk beïnvloed door de toneelconcepten van project-theatergroepen in binnen- en buitenland en door de zogenaamde visuele dramaturgie en multimediakunst. In haar stukken staan de vrouwen centraal. Zwangerschap, moederschap, erotiek, de moeder- respektievelijk vader-dochterrelatie en de onderlinge rivaliteit vormen de thematiek. Bij de vrouwenfiguren gaat het vooral om de conflicterende rollen die zij moeten spelen en de tegenstrijdige verwachtingen die met die rollen gepaard gaan, waardoor de eigen identiteit in het gedrang komt. De dialogen bij Løveid zijn poëtisch geladen, associatief en niet zelden cryptisch. Ze springt uitzonderlijk vrij om met tijd en ruimte en een van haar nieuwste stukken draagt dan ook kenmerkend de titel *Tiden mellom tidene* (De tijd tussen de tijden, 1991). Zoals ze het zelf uitdrukt: 'In dergelijke

overgangsperioden zijn de dingen niet langer zichzelf en strijden orde en chaos om de macht'. Dit stuk was voor mij als lezer overigens het minst toegankelijke van haar oeuvre. Hier wreekt zich natuurlijk het feit dat ik dit werk - en trouwens ook een deel van het overige in dit artikel besproken werk - niet heb gezien als theatervoorstelling. Inderdaad een groot euvel! Wat Løveid betreft zag ik echter een uitstekende door Nederlandse studenten geproduceerde toneelversie van *Måkespiserne* en een videoopname van *Badehuset* (Het badhuis, 1990). Dit laatstgenoemde werk zou ik willen betitelen als een choreografisch openluchtoratorium, ontstaan binnen een vrouwenprojektgroep. Het historisch-biografische *Barock Friise* (Barokpaneel, 1993) is eveneens een vorm van multikunst, opgevoerd in het complex oude Hansagebouwen in de stad Bergen. Het allernieuwste stuk van Løveid, *Maria Q* (1994) is gebaseerd op het leven van de in Rusland geboren Maria Quisling die van 1923 tot 1945 het leven deelde van de Noorse Nazileider Vidqun Quisling.

Naast deze in 1980 overleden Maria en Quisling zelf (die in 1945 terechtgesteld werd), speelt de eveneens uit Rusland afkomstige Alexandra een belangrijke rol in het drama. Quisling bracht haar in 1922 als jong meisje mee uit Rusland als zijn vrouw. Zoals hij later zei: uit humanitaire overwegingen! Zij is zeer onlangs (oktober 1993) gestorven. Het stuk wordt met zeer veel succes door het Nationalteater in Oslo ten tonele gebracht en heeft discussie gewekt in verband met door sommigen als minder kies beschouwde uitbeelding van deze Alexandrafiguur. Ook de aanvechtbare historisch-documentaristische inslag is aan kritiek onderhevig. Ook nu weer weet Løveid bijzondere effecten te bereiken door symbolische droom- en beeldsequenties, wisseling van tijd en plaats en de poëtische taal vol intertexten. (De voorstelling realiseert trouwens niet alle intenties van de gedrukte tekst!). Het meest boeiend is toch de uitbeelding van de psychologische contrastfiguren Maria en Alexandra en hun onderlinge rivaliteit ten opzichte van Quisling (een zeer grove karikatuur!). Maria gaat kapot aan haar eenzaamheid, haar frustraties en de verlokkingen van het nazistische machtssysteem, maar vooral aan haar afhankelijkheid van de man die, ondanks de liefde die hij ongetwijfeld voor haar koesterde, nooit aan haar diepste verlangens beantwoordde en haar 'alleen op haar wegen liet dolen in de nacht'. Alexandra daarentegen weet zich in het drama te bevrijden uit de bitterheid over Quislings verraad tegenover haar. Zij weet een eigen identiteit op te bouwen. Al met al is dit stuk een echte Løveidpartituur met sterke dramatische en symbolische elementen en onbegrensde mogelijkheden voor regie en acteurs. Zoals zo vaak gebeurt in eerder werk, creëert zij ook nu weer een soort fantasiefiguur met verschillende symbolische functies die bij wijze van koor commentaar levert en soms ook ingrijpt. Het uitgesproken experimentele oeuvre van Cecilie Løveid heeft zoals gezegd aansluiting gevonden bij de internationale avantgarde en is herhaaldelijk op theaterfestivals opgevoerd.

Denemarken

Denemarken heeft in de na-oorlogse periode een rijke oogst aan oorspronkelijk werk in vrijwel alle genres - waaronder ook een reeks geslaagde geëngageerde musicals - opgeleverd. Slechts weinig daarvan drong door tot het buitenland. Een opvallende

uitzondering was de realistische televisiedramatiek van Leif Panduro (1923-1977), die op ongeëvenaarde wijze de doorsnee Deense burgermaatschappij psychologisch wist door te lichten. Heel subtiel werden de keerzijden van de moderne welvaartsmaatschappij binnen het privéleven aan de kaak gesteld, waarbij de identificatiemogelijkheden voor het grijpen lagen.

En het was bepaald niet alleen in Denemarken dat men aan de beeldbuis gekluisterd zat, wanneer Panduro's stukken op het scherm kwamen. Ik denk hierbij aan bijvoorbeeld *Adieu Thomas, Bella, Een goed leven*, het drieluik *Selma, William en Benny, Bertram en Lisa, Anna en Paul* en tenslotte *Het huis van Louise*, alle uit de jaren '70.

Van totaal andere aard is het werk van Ulla

Ryum (geb. 1937). Waar haar romans sterk beïnvloed zijn door Djuna Barnes, Musil en Joyce, bezit haar dramatische produktie een geheel eigen karakter. Als zeer ervaren hoorspel- en toneelregisseur en als docente aan de toneelschool heeft zij grote affiniteit met de uitvoerende praktijk. Uit een verhandeling over fictieve taalhandelingen (1990) blijkt bovendien haar theoretische scholing. Ulla Ryum heeft een indrukwekkende reeks hoorspelen en toneelstukken voor volwassenen zowel als voor kinderen op haar naam staan. Slechts enkele daarvan zijn in druk verschenen, onder andere *Marie Grubbe* (1986) en *Seks skuespill* (Zes toneelstukken, 1990). Deze laatste stammen uit de jaren '70 en '80 en hebben veelal een ideologisch karakter, waarbij een voltrokken atoomoorlog inclusief biologische en bacteriologische strijdmethoden, en de schijnbare overwinning van een dictatoriale, volledig gedehumaniseerde maatschappij contrasteren met flarden medemenselijkheid, contactbehoefte, liefde en gelukkige dromen. De gebeurtenissen in Tsjernobyl en Joegoslavië hebben stukken als *Krigen* (De oorlog) en *Fuglene synger igen* (De vogels zingen weer) geactualiseerd. *Marie Grubbe* en het kleine poëtische liefdesdrama *Denne ene dag* (Deze ene dag, 1976) zijn niet ideologisch gekleurd.

Ulla Ryum is nooit cryptisch zoals een Cecilie Løveid dit kan zijn, maar ze experimenteert vrijelijk met bijvoorbeeld simultane groepscènes, muzikale structuren en klankeffecten, en haar dialogen zijn bijzonder knap op elkaar afgestemd en genuanceerd. Van een ‘lineair’ plot is ook bij haar zelden sprake. De lokaties kunnen ogenschijnlijk heel concreet realistisch zijn zoals een wasserette in *Mytene* (De mythen, 1975). Ook de samenstelling van de personages is verdeeld tussen min of meer symbolische en min of meer realistische figuren. De laatsten zijn dikwijls kermisartiesten en kleinburgerlijke typen. Ulla Ryums werk heeft een uitgesproken tijdloos karakter en is zowel door het institutionele theater (respectievelijk omroep) als door kleine avantgardegroepen opgevoerd, evenals op internationale toneelfestivals.

Ryum is niet de enige vrouw die voor het toneel schrijft. Ik denk bijvoorbeeld aan Kirsten Thorup, Charlotte Strandgaard en vooral Astrid Saalbach, en bij de mannen aan bijvoorbeeld Stig Dalager. Van een internationale doorbraak is echter nog geen sprake.

Zweden

Volgens een recente (1993) statistiek zou in Zweden 67% van het repertoire, inclusief hoor-en televisiespelen en vele kleine-zaalprodukties, van eigen bodem zijn! Ook hier geldt dat slechts weinig auteurs zijn doorgedrongen tot het internationale circuit. De grote uitzondering is natuurlijk de reeds genoemde Lars Norén, die zijn wortels heeft in het werk van zijn grote voorgangers Ibsen, Strindberg, O'Neill, Tsjechov en Albee. Afgezien van het renaissancedrama *Fursteslickaren* (De vorstenlikker, 1972) en *Orestes* (1980) is het merendeel van zijn psychodrama's eigentijds en autobiografisch gekleurd. Achter zijn realisme ligt een flink brok symboliek verborgen. Men behoeft alleen maar naar de titels van zijn stukken te kijken! Ze zijn steeds gestructureerd rondom een vast kader van ruimte, tijd en plaats. Hij beeldt mensen uit door familie-, huwelijks- of vriendschapsbanden intiem met elkaar te

verbinden. Zij raken gaandeweg in hevig oplaaiende conflicten, die zich in eindeloze gesprekken manifesteren, waarbij men elkaar de vreselijkste verwijten en waarheden naar het hoofd slingert. Het basis-conflict wordt gevormd door een sterk ambivalente binding, een haat-liefde, in menselijke relaties. Het schijnbaar uitzichtloze van de conflictsituaties moet volgens Norén tenslotte uitmonden in de overtuiging dat er iets móet veranderen. Ondanks het navrante van zijn toneelteksten zijn er toch veel momenten van (zwarte) humor en van verzoening te ontdekken. Zijn personages zoeken allen naar een uitweg. In zijn in 1993 gelanceerde drama *Tiden är vårt hem* (De tijd is ons thuis) heeft hij het vader-moeder-kind-thema verlaten. In het centrum staan een broer en een zuster die met hun vrienden bijeen zijn in het idyllische zomerhuis van de familie. Alle personages zijn op zoek naar de ander die hem of haar gelukkig kan maken, en de angst om afgewezen te worden is groot. Dit stuk is aanmerke-

lijk minder claustrofobisch dan de voorafgaande en bezit een luchtigheid die men niet gewend is van Norén. Hij werkt de laatste tijd bij de opvoering van zijn werk nauw samen met regisseur en acteurs en staat open voor het aanbrengen van veranderingen. Het afgelopen seizoen heeft hij voor het eerst met groot succes zelf een regie op zich genomen. Het was *De dodendans* van Strindberg, een minizaal-produktie van de Koninklijke Schouwburg in Stockholm.

Per Olov Enquist (geb. 1934) debuteerde na een lange carrière als romanschrijver in 1975 met een sensationeel internationaal successtuk *Tribadernas natt* (De nacht der tribaden), waarin hij August Strindberg ten tonele voerde in diens verstoorde relatie met zijn eerste vrouw, Siri von Essen en haar Deense vriendin Marie David. De dramatische situatie van het stuk is een regelrechte vondst: een fictieve repetitie van Strindbergs eenakter *De sterkste*, waarin de beide vrouwen optreden, een repetitie die door Strindberg zelf wordt bijgewoond en van commentaar voorzien. Dat het stuk een authentiek beeld van Strindberg zou geven - al baseert Enqvist zich op feiten uit diens biografie - is een misverstand. Daarvoor ligt het karikaturale er te dik op. De voorstelling van een macho-man die diep in zijn hart vrouwelijke trekken bezit zegt echter duidelijk iets over het herziene rollenpatroon van man en vrouw in de verhitte nieuwfeministische jaren '70, die veel verwarring en angst teweegbrachten.

Ook het tweede stuk, *Från regnormarnas liv* (Uit het leven van de regenwormen, 1981) van Enqvist werd een wereldsucces. Het is grondig gedocumenteerd en brengt eveneens een fictieve confrontatie tussen historische personages op het toneel: de Deense sprookjesschrijver Hans Christian Andersen en de beroemde Deense actrice uit zijn tijd, Johanne Louise Heiberg. Andersen en Johanne Louise kwamen beiden bij wijze van spreken ‘uit de goot’ en droegen daarvan hun leven lang de pijn met zich mee, een pijn die ze ten koste van veel strijd wisten om te zetten in sublieme kunst. Het stuk is psychologisch gezien voortreffelijk onderbouwd, het zit dramatisch gesproken goed in elkaar en biedt - evenals trouwens *Tribadernas natt* - grote acteermogelijkheden. *Från regnormarnas liv* blijft het beste in Enqvists oeuvre.

Enqvists kracht ligt in de keuze van zijn dramatische stof, maar wezenlijke vernieuwing van het drama als zodanig brengt hij eigenlijk niet. Noch in zijn bewerking van de mythologische stof in het drama over *Fedra* (1980), noch in zijn beide laatste stukken *I lodjurets timme* (In het uur van de lynx, 1989) noch in *Tupilak* (1993) overtuigt hij echt, hoe interessant en essentieel het probleem ook is, dat hij aan de orde stelt: het zich bewust trachten te maken van het kwaad dat potentieel in ieder mens aanwezig is. Tot het nieuwste projekt van de auteur behoort een scenario voor een film over Knut Hamsun. Het is te hopen dat hij het er beter afbrengt dan het geval was met zijn televisiefilm over het leven van Strindberg.

Stig Larsson (geb. 1955) is een veelzijdig talent: theater- en filmregisseur, prozaïst en dichter en auteur van een reeks hoorspelen, drama's en filmscenario's. Drie van zijn drama's zijn in druk verschenen onder de titel *Pjäser* (1991). Ze zijn heel verschillend van toon en techniek, maar in alle drie neemt hij min of meer een loopje met het werk van anderen. Zo is bijvoorbeeld *Röd gubbe* (Rood licht)[3.] een knappe, amusante en absurde variant op Beckets *Wachten op Godot*. *De manager* (VD) is een geraffineerde komedie, eindigend in een pure farce met als kern een malle driehoekssituatie, waarbij cynisme en onnozelheid met elkaar wedijveren en de

boosdoener (een quasi macho) snodelijk ontmaskerd wordt, terwijl Larsson erin slaagt toch iets van de existentiële leegte van zijn personages, hun onvervulde verlangens en hun frustraties bloot te leggen. Zijn dialogen laten niets te wensen over en de beide stukken zijn zeer effectief en succesvol gebleken zowel in het theater als op het beeldscherm.

Het derde stuk is een eenakter, *Straffångens återkomst* (De thuiskomst van de strafgevangene), en heeft iets van zowel Strindberg als Tsjechov en Dostojevski. Het speelt rond de eeuwwisseling met een daarop aansluitend taalgebruik in de dialogen. In een naturalistisch èn tegelijkertijd symbolistische setting

toont Stig Larsson hier de perversie van het aloude kerngezin op zeer verrassende en ontroerende wijze.

Kristina Lugn (foto: Petro Broomans)

Kristina Lugn (geb. 1948) kreeg grote bekendheid in Zweden met haar zes dichtbundels, verzameld onder de titel *Lugn bara Lugn* (Kalm, alleen maar kalm, 1984). Ook als mediapersoonlijkheid, met name door haar TV-optredens wekt zij discussie. Op haar naam staan een zestal stukken, die met een flinke dosis zwarte humor de rollenpatronen der seksen bekritiseren. Het noordelijk theater De Voorziening speelde in 1988 van haar *Toen er paniek uitbrak in het collectieve bewustzijn* in de vertaling en regie van Karst Woudstra. In het tekstboekje zijn ook een aantal van haar gedichten in vertaling opgenomen. Het stuk beschouw ik als een psychoanalytische farce in het kwadraat. Kester Freriks sprak in zijn recensie van ‘geforceerde angsten in bittere zedenschets’.

Evenals Løveid krijgt zij naam op internationale experimentele festivals. Het lijkt of Kristina Lugn, die een zeer bewogen leven achter zich heeft, waarin ze van het ene schandaal en de ene psychische crisis in de andere terecht kwam, naar een zeker evenwicht toegroeit. Met twee van haar nieuwste stukken is zij ook doorgedrongen tot de gerenommeerde Koninklijke Schouwburg in Stockholm, waar Ingmar Bergman nog steeds aan het roer staat.

Tant Blomma (Tante Bloem) is een stuk voor kinderen, maar meer nog voor hun ouders, over een neurotische ‘dagmoeder’ die tegen haar zin als zodanig moet fungeren en tenslotte uit het raam springt, en een niet minder

ongelukkige baby die aan haar is toevertrouwd. Zijn verlangen naar de echte moeder wordt steeds weer teleurgesteld. De absurde, farceachtige elementen in deze satirische schets worden nog versterkt doordat beide rollen door mannelijke auteurs worden gespeeld. Met enorm succes overigens.

Het beste dat Kristina Lugn tot nu toe heeft geschreven is een meesterlijke dialoog voor twee bejaarde dames, die tijdens een charterreisje op een bank in een park in Lugano, een lang leven overzien. Het stuk wordt gespeeld door twee eveneens bejaarde topactrices van het ensemble van de Koninklijke Schouwburg. Het ziet er naar uit dat Lugn met dit stuk *Idlaflickorna* (De Idlameisjes, 1993), een nieuwe weg is ingeslagen en het al te clowneske achter zich heeft gelaten.

Ten slotte noem ik, uit een lange reeks van jongere auteurs, twee namen: Katarina Frostenson (geb. 1953), die niet lang geleden toetrad tot de vermaarde Zweedse Academie, en Magnus Dahlström (geb. 1963). Niet omdat ik denk dat zij met hun huidige werk de internationale podia zullen halen, maar in hun werk wel bepaalde internationale trends te bespeuren zijn.

De Voorziening speelt Lugn in de regie van Karst Woudstra, voorjaar 1988

Katarina Frostenson vertegenwoordigt wat zij zelf noemt ‘het poëtische theater’. Dit doet ze in de vorm van monodrama's. Hiervan zijn er vier in druk verschenen in 1990. Zij is overigens vooral bekend om haar vrij moeilijk toegankelijke, poëzie. De zojuist genoemde monologen in lyrisch proza of wel prozalyriek hebben nauwelijks een dramatische structuur. Het gaat om een menselijke stem, een bewustzijn, dat in contact komt met een bepaalde plaats die, zoals ze schrijft, zonder stem of gezicht is, maar die wel vele met spanning geladen gebeurtenissen in zich heeft opgenomen. Het kan een park bij nacht zijn, een brug, een steile helling of een straat in Parijs. Haar nieuwste stuk *Traum* (1993) is een dialoog tussen een man en een vrouw. De werkelijke levensvatbaarheid van haar werk voor het toneel lijkt vooralsnog twijfelachtig, hoe interessant Frostenson's teksten ook zijn. Magnus Dahlström houdt zich zowel in zijn proza als in hoorspelen en toneelstukken bezig met

geweldsproblematiek - zonder psychologische of ethische impact. Ook de eerder genoemde Stig Larsson doet dit, onder andere in een roman als *Komedin I* (1989). Een stuk als *Järnbörd* (Vuurproef, 1991) is super dramatische toneel waarbij het relaas van de ene gruweldaad, gepleegd door zowel mannen als vrouwen, het ander opvolgt. Een ethisch bewustzijn ontbreekt ten enenmale bij zijn personages. Het lijkt erop dat hoe meer je je vergrijpt aan een ander, des te sterker wordt je gevoel van eigenwaarde. Misschien straft men zichzelf door de ander te doden. Soort-

gelijke trends vindt men ook elders, bijvoorbeeld in de extreem gewelddadige stukken van Rainald Goetz. Het staat echter te bezien of dit moraal-nihilistische shocktheater een toekomst heeft.

Het hoge gehalte van de toneelspeelkunst als zodanig, de bloei van het kindertoneel en het drama voor kinderen, de drang naar vernieuwing en de opvallende belangstelling voor het hoorspel als produktieve proeftuin voor het toneeldrama, geven aan dat men het Noorden niet over het hoofd mag zien bij de huidige internationale roep naar nieuw repertoire.

Eindnoten:

1. Een klein aantal Zweedse en Noorse hedendaagse toneelstukken is in Engelse vertaling toegankelijk in *New Swedish plays* en *New Norwegian plays*, uitgegeven door Norvik Press, University of East Anglia, Norwick NR4 7TJ, United Kingdom.
   Voor recente informatie over het Scandinavische toneel in het algemeen, zie *Scandinavica, an international Journal of Scandinavian Studies*, Vol 31:2, 1992, uitgegeven door University of East Anglia, Norwich NR4 7TJ, United Kingdom.
2. zie *New Norwegian Plays.*
3. zie *New Swedish Plays.*

Petra Broomans

Stina Aronson en Lapland

Een nieuw literair provincialisme?

'Oude mensen kunnen je het volgende verhaal vertellen. Er was eens een Same, Junkar geheten, die in de herfst zijn tenten altijd vlak bij de plaats Passålke in Lapland opsloeg.'[1.] Met deze regels laat de Zweedse auteur Stina Aronson (1892-1956) de novelle 'Sången om Passålke' (De troostzang van Passålke) uit haar novellenbundel *Sång till polstjärnan* (Een lied aan de Poolster, 1949) beginnen. Evenals in *Hitom himlen* (Voorbij de hemel), de roman waarmee ze in 1946 - 25 jaar na haar debuut - haar doorbraak beleefde, is de plaats van handeling het uiterste noorden van Zweden, Tornedalen in Norrland. Stina Aronson had voor haar doorbraak al elf literaire werken op haar naam gezet en doorliep in haar ontwikkeling als auteur verschillende fasen. Toch wordt in de Zweedse literatuurgeschiedenis over het algemeen alleen het oeuvre van Aronson dat na 1946 tot stand is gekomen behandeld en wordt Aronson bovenal als een provincialist gekarakteriseerd. In de schaarse ruimte die Aronson in de Zweedse literatuurgeschiedenis is toebedeeld wordt ze als nestor van het zogenaamde nieuwe provincialisme in de jaren '50 gezien.

> 'Met de romans *Hitom himlen* (1946) en *Den fjärde vägen* (1950) werd zij een van de baanbrekers voor het nieuwe provincialisme...'[2.]
> 'In de na-oorlogse periode trad een nieuwe generatie auteurs op die in hun werk Norrland beschreven. Nestor in deze nieuwe stroming was Stina Aronson (1892-1956) die ten langen leste een welverdiende doorbraak kreeg met de roman *Hitom himlen* (1946)...'[3.]

Helaas wordt niet verduidelijkt wat de nieuwe stroming precies inhoudt. Dat Aronson intussen met iets nieuws kwam, 'een nieuwe manier van schrijven', wordt door auteurs en critici zoals Sara Lidman, Eva Adolfsson en Maria Bergom-Larsson benadrukt.[4.] Bergom-Larsson schrijft in een recensie van de heruitgave van *Sång till polstjärnan* van 1984:

> 'Stina Aronson was een vernieuwer van de taal, een van onze grote auteurs. Maar het nageslacht heeft niet altijd begrepen hoe het naar haar moest luisteren.'[5.]

Misschien is het juist kenmerkend voor een auteur als Stina Aronson dat ze de lezer verschillende gezichten toont. Wat gaat er schuil achter het etiket provincialist? Welk nieuw literair provincialisme en wat voor nieuwe manier van schrijven ontmoeten we in bijvoorbeeld 'De troostzang van Passålke'?[6.]

Junkar

'De troostzang van Passålke' is een miniatuur raamvertelling. Het begint met de in het begin van het artikel aangehaalde zinnen waarin achtereenvolgens de bron ('oude mensen'), de hoofdpersoon (de Same Junkar) en de plaats (Passålke in Lapland) door

de verteller worden aangegeven. Daarna volgt het verhaal en de novelle wordt afgerond met een alinea waarin de verteller zijn commentaar geeft en het verhaal in een mythische en patriarchale verteltraditie plaatst:

> ‘Zo luidt het verhaal over de oude Junkar en het klinkt als een oud bezweringslied. Een lied dat bij de Samen niet vergeten is. Vaders vertellen het aan hun zonen, terwijl ze na een drukke werkweek uitrusten.’

De laatste zinnen van de novelle zijn een vingerwijzing voor de positie van de verteller, een verteller die zich letterlijk verwijdert van de plaats:

> ‘De berg Kierkevarre, waarvan Passålke slechts een onbeduidende traptrede is, is in de wijde omtrek te zien. Zelfs als je je

diep in het dal bevindt, slechts een dag reizen van de dieprode Oostzee, kun je de plek zien. Als je je behoedzaam omkeert en weet wat je zoekt: Passålke.'

Stina Aronson

De hoofdpersoon is zoals gezegd de oude Same Junkar die elke lente en herfst, als de groep Samen daar hun tentenkamp weer opslaat, een dag verdwijnt naar Passålke.

'In het kreupelhout vlak onder de boomgrens liet hij in de grond gaten voor de tentstokken slaan. Daarna moesten de tenten zich aan de berghelling zien vast te klampen als het koraal aan de zeebodem.'

Het is onduidelijk wat Junkar, de belangrijkste man van het tentenkamp, tijdens de gestolen uren precies doet. Misschien zette hij fijne, zwarte vogelstrikken? Of houdt hij er een tovertrommel verborgen? Voor de vrouw van Junkar wordt het op een gegeven moment ondraaglijk om niet te weten wat hij daar uitvoert. Ze verzamelt een aantal vrouwen om zich heen en wacht tot Junkar van zijn heimelijke tocht terugkomt. Als Junkar de tent binnenkomt vraagt zijn vrouw hem wat hij daar doet. Junkar antwoordt dat hij zich troost. 'Ik verzamel van te voren troost zodat ik die heb wanneer het verdriet komt.' Zijn vrouw is daar niet tevreden mee en vraagt om nadere uitleg. De dialoog tussen man en vrouw zet zich voort. Junkar antwoordt dat hij zich voorbereidt, en vervolgens dat hij tijd verzamelt en geduld. 'Zodat ik genoeg heb om te verdelen wanneer de haast en de onrust en het vertrek naderen.' Voor de vrouw van Junkar valt dit alles niet te begrijpen en ze begint te schreeuwen.

'Maar de twee andere vrouwen wiegden zachtjes heen en weer. Want ze voelden donkere gedachten uit hun schoot opstijgen. Hun hersenen

> weigerden echter deze gedachten helder als stromend water te maken en daarom konden ze de gedachten ook niet hebben.'

Junkar gaat snel naar buiten en wacht daar tot zijn vrouw weer is bedaard, 'zodat ze in staat was rendierkaas op te dienen en hem hete koffie te geven.' Buiten de tent neemt hij de omgeving in zich op, eerst de sterren aan de hemel.

> 'Daarna bekeek hij ook het terrein om zich heen om niet onrechtvaardig te zijn door het geen aandacht te schenken. Uit de aarde steeg een sterke geur van vuur op. Want tegen het einde van de dag had deze geur zich vanuit de vloer binnen in de tent naar buiten verspreid.'

In deze novelle die bijna aan een Japanse haiku doet denken vinden we op het eerste gezicht verschillende ingrediënten van het literair provincialisme terug. Het speelt zich af

in de periferie, ver verwijderd van het centrum, Stockholm.

In de jaren 20 woonde Stina Aronson met haar man, de sanatoriumarts Anders Aronson, zeven jaar in Sandträsk in Tornedalen, de streek die de hoofdrol speelt in het Norrlandsproza van Aronson. In 1936, na de dood van Anders keerde ze terug naar Uppsala. En pas in de jaren veertig schreef ze, bij wijze van spreken aan de keukentafel in Uppsala, de romans die zich in Norrland afspelen. Na haar eerste Norrlandsroman *Hitom himlen* verbleef ze nog één keer voor een langere periode in Norrland. Dat was toen ze een lerares verving op de school van Orrbyn in Råneå van de herfst 1946 tot de lente 1947. In de jaren dat ze in Norrland woonde, of misschien ook wel in deze periode, zou ze het verhaal van Junkar kunnen hebben gehoord, maar het kan ook een eigen fantasie zijn.

Aronson had in tegenstelling tot bijvoorbeeld Selma Lagerlöf, die met haar verhalen haar geboortestreek Värmland onder de aandacht wilde brengen, geen ‘toeristische’ aspiraties met haar Norrlandsboeken. Ze schreef hierover aan een collega eens het volgende:

> ‘Jij hebt waarschijnlijk wel begrepen waarom ik mijn Finnmarksvertellingen heb geschreven. Niet om naar dit 570 kilometer lange Tornedal te wijzen, alarm te slaan en te schreeuwen: kijk wat een geweldig land hebben we hier in het noorden ook al hebben we er lak aan! Ofschoon het op zich goed zou zijn dat te doen en zich tevreden te stellen met alleen maar een fotografisch doel.
> Maar ik schrijf niet om een vergeten stuk Zweeds land in kaart te brengen en provincialistisch te behagen.
> (...)
> Ik schrijf om aan een elementair en vast verankerde levensvorm te herinneren.’[7.]

Het land van de waarheid?

Veel schrijvers van regionale literatuur hadden en hebben met hun literatuur het streven een stuk oorspronkelijkheid te bewaren en vanuit sociologisch perspectief kan de interesse van de auteur voor het volk en de folklore belangrijk zijn. De auteur fungeert bij wijze van spreken als ‘traditiedrager’.[8.] Kan Aronson met haar Norrlandsproza als zo'n traditiedrager worden opgevat? Gunnar Kieri, een auteur die Tornedalen beschrijft - hij debuteerde in 1972 - en daar ook geboren is, vindt van niet, volgens hem is Aronson geen betrouwbare beschrijver van Tornedalen. Een journalist in Dagens Nyheter (1991) beschuldigt Aronson van nogal wat ‘feitelijke fouten’ in de novellenbundel *Sanningslandet* (Het land van de waarheid) uit 1952.[9.]

De lezers - met name de lezers die uit de betreffende streek komen - hebben dus bepaalde verwachtingen van een literair provincialist, ook wat betreft het werkelijkheidsgehalte. Stina Aronson kon en wilde deze verwachting niet waarmaken.

Op grond van welke andere criteria kan een auteur als literair provincialist worden aangemerkt? In zijn essay ‘Vi ved hvordan det er at laenges hjem. Om regionalitet

i nordisk 80-tallslitteratur' uit de antologie *Nordisk fantasi. En essaysamling* (Fantasie uit het Noorden. Een essaybundel) uit 1990 geeft Nøste Kendzior de volgende genrebeschrijving.

> 'De regionale literatuur wordt gekenschetst door het feit dat deze de maatschappelijke en culturele problemen van een bepaalde regio bespreekt, vaak patriottisch is, soms uitgaat van een lezer die in zekere mate is ingevoerd, zelden experimenteel qua vorm is, vaak als "streekliteratuur" kan worden omschreven, vaak in de speciale taal of het dialect van de regio is geschreven (of daar kenmerken van heeft), vaak geschreven is door niet geëtableerde schrijvers, zelden door grote commerciële uitgeverijen wordt uitgegeven en vaak problemen heeft een competente literatuurkritiek te vinden.'[10.]

Kendzior ziet regionale literatuur als een functioneel, een politiek en emancipatoir middel en bouwt niet voort op eerdere theoretische inzichten. Daarmee geeft hij een tamelijk traditionele genrebeschrijving, die bovendien de marginaliteit van het genre bena-

drukt. Kendzior schenkt in het essay veel minder aandacht aan de stilistische aspecten van de literaire tekst. Het zijn juist deze aspecten die het werk van Aronson zo boeiend en vernieuwend maken en waaraan in een herdefiniëring van het genre aandacht zou moeten worden geschonken.[11.]

Observatieliteratuur

In 1982 verscheen het boek *Heime best? Om lokallitteratur i Norge* (Thuis best? Over lokale literatuur in Noorwegen) waarin de eerste aanzetten tot een meer theoretische benadering werden gegeven.[12.] In het artikel ‘Trangvik i våre hjerter. Noen innledende bemerkninger om regional litteraturforskning’ (‘Lutjebroek’ in onze harten. Enkele inleidende commentaren bij regionaal literatuuronderzoek) geeft Nils M. Knutsen een eerste reflectie op literatuurwetenschap en het genre regionale literatuur.

Knutsen brengt in zijn beschrijving van het literair provincialisme een differentiatie aan, die wellicht meer aanknopingspunten biedt voor de plaatsbepaling van Aronson dan Kendzior's benadering. Knutsen maakt niet alleen onderscheid naar de herkomst van de auteur, maar ook naar tekstsoort.

Hij noemt de literaire teksten die geschreven zijn door de inwoners van de betreffende streek of regio ‘interne regionale literatuur’. De voornoemde Gunnar Kieri kan hier als voorbeeld dienen. Om deze kern zit een aantal lagen (Knutsen visualiseert zijn these in de vorm van cirkels). De eerste cirkel noemt hij ‘observatieliteratuur’, dat wil zeggen literatuur die geschreven is door auteurs die naar de streek toe reisden en er voor kortere of langere tijd bleven. Knutsen benadrukt dat de auteurs vanuit hun eigen ervaringen schrijven. Hoewel hij verder niet ingaat op de soort teksten, ligt het voor de hand dat reisbeschrijvingen hier een deel van uitmaken. In de derde cirkel plaatst Knutsen de teksten van auteurs die nooit in de betreffende streek of regio zijn geweest, maar zich er toch over uitspreken. Deze ‘externe regionale literatuur’ betreft dan vaak kortere fragmenten in bijvoorbeeld een roman of een toneelstuk. De cirkel die het geheel omsluit ten slotte, wordt volgens Knutsen gevormd door niet-literaire tekstfragmenten, bijvoorbeeld teksten in schoolboeken, brochures, weekbladen.

Van de hierboven beschreven cirkels is die van de ‘observatieliteratuur’ ten dele van toepassing op het Norrlandsproza van Aronson. Aronson had echter een hoger doel dan alleen te observeren en te reflecteren.

Stina Aronson

Veel auteurs van ‘interne regionale literatuur’ hadden een politiek doel voor ogen. Voor deze auteurs, waartoe ook veel arbeidersauteurs behoorden, spelen herkomst en afkomst een belangrijke rol. Het is duidelijk dat

Aronson qua afkomst niet tot de auteurs van de ‘interne regionale literatuur’ hoort. Welk aanknopingspunt kan haar afkomst bieden? Stina Aronson werd als Ester Kristina Andersson in Stockholm geboren en was het tweede buitenechtelijke kind bij dezelfde vader. De moeder, een eenvoudige werkster uit Uppsala, liet Ester onderbrengen bij een arme slagersfamilie, eveneens in Uppsala. Daar werd Ester liefdevol opgevangen. Ester zag haar pleegouders als háár papa en mama. Het noodlot sloeg toe toen Ester vijf jaar oud was. De pleegvader raakte verwikkeld in een ruzie en hij sloeg zijn tegenstander dood met een stoel. Hij werd tot een gevangenisstraf veroordeeld en na een paar jaar was een diacones van mening dat Ester maar weer terug moest naar haar biologische moeder, omdat de pleegmoeder niet in staat was alleen het meisje materieel gezien goed te verzorgen. Nooit heeft ze ‘haar mama’ teruggezien. Pas aan het eind van haar leven heeft Stina Aronson het gevoel van veiligheid en geborgenheid dat haar pleegmoeder haar wel kon geven in enkele autobiografische novellen beschreven.[13.] De pijn en het gemis na de scheiding heeft Aronson nooit aan het papier toevertrouwd. Dit jeugdtrauma zou Stina Aronson op fictieve wijze gestalte geven in haar oeuvre. Ook al hebben de meeste werken een ander thema, dit motief ligt als een rode draad in het hele oeuvre besloten.

Het is deze bizarre levensgeschiedenis die ze in haar eerste romans verwerkt en die de achtergrond vormt voor het kleinsteedse milieu waarin Aronson's romans uit de jaren twintig spelen.

Een andere, voor de ontwikkeling van haar oeuvre, belangrijke gebeurtenis is het huwelijk met de sanatoriumarts Anders Aronson in 1918. Met Anders verhuist Stina, die haar naam enige jaren eerder van Ester in Stina had veranderd, naar het uiterste noorden van Zweden, naar Tornedalen in Norrland. Stina Aronson woonde tot de dood van Anders in 1936 op drie verschillende plaatsen in Norrland. De geografische ligging zou volgens een aantal literatuurcritici Aronson in zekere mate hebben geïsoleerd. Maar door uitgebreide briefwisselingen met critici en andere auteurs, door voor kortere of langere duur in Uppsala en Stockholm te verblijven, waar ze volop deelnam aan het literaire leven en door bezoeken aan bevriende auteurs in Finland en Parijs, bevond Aronson zich niet in een literair isolement.

In 1936 keerde Stina Aronson zoals gezegd terug naar Uppsala. Daar begon ze terug te verlangen naar Norrland, het woeste, lege land dat ze vaak tijdens haar verblijf zo had verafschuwd en van was weggevlucht. Resultaat van dat verlangen werd *Hitom himlen*, de roman die een nieuwe en tevens laatste fase van haar schrijverschap inluidde. Van de ene op de andere dag werd ze een bekende en belangrijke schrijver. Rond 1950 behoorde Stina Aronson tot de literaire elite van Zweden. Stina Aronson kwam weliswaar oorspronkelijk uit een arm kleinsteeds milieu, een milieu dat vaak ook in het literair provincialisme het decor kan vormen. Haar afkomst verbond Aronson echter niet aan het Norrlandsproza waarmee ze als provincialist de literatuurgeschiedenis is ingegaan.

De omweg naar Lapland betekende voor Stina Aronson een omweg naar haar literaire doorbraak.

Koraal

Terug naar ‘Passålke’ en de Same Junkar. In de novelle, hoe kort die ook is, vinden we stilistische en thematische aspecten die kenmerkend zijn voor het oeuvre van Aronson, maar waarvan een aantal niet direct met literair provincialisme wordt gebracht. Aspecten die literatuurhistorici en critici in verwarring brengen.

‘Daarna moesten de tenten zich aan de berghelling zien vast te klampen als het koraal aan de zeebodem.’ Een gewaagde metafoor waardoor je associaties krijgt met helder diepblauwe oceanen en met verre tropische oorden. Het staat haaks op het koude, hoge noorden, het gebied dat vlakbij de boomgrens ligt. Dergelijke metaforen komen vaker voor bij Stina Aronson, juist ook in haar Norrlandsproza. Staffan Björck benoemt dit als een stijlconflict. In *Romanens formvärld* (1953) behandelt Björck de vertelinstantie in het literaire pro-

vincialisme. Hij stelt dat de afstand tussen verteller en de stof in de laatste decennia (jaren 30 en 40) kleiner is geworden.

'De verteller kijkt niet langer van boven of van de zijkant naar het volkse motief als iets wezensvreemd, als iets van vroeger, iets degelijks of iets humoristisch. Hij komt er dichterbij, luistert en wordt er als het ware door geabsorbeerd.'[14.] Deze positie van de verteller kan de oorzaak van stijlconflicten zijn en Björck illustreert dit met stukken tekst uit Aronsons *Hitom himlen.* Vreemde woorden als 'subtiel' en 'attitude' bijvoorbeeld laten volgens Björck zien dat er een verteller aanwezig is die ver van buiten komt, omdat de vrome boerenvrouw Emma Niskanpää - een van de hoofdpersonen uit *Hitom himlen* - nooit dergelijke woorden zou gebruiken.

In 'Passålke' kan de metafoor 'als koraal op de zeebodem' ook een andere uitwerking hebben, het tilt de tekst naar een universeel plan. Het verhaal had, met wat kleine veranderingen (schapekaas in plaats van rendierkaas) net zo goed in Japan, in Afrika, in Amerika of op Schiermonnikoog verteld kunnen worden. Waarschijnlijk komt dit ook omdat Aronson in tegenstelling tot veel andere novellen die zich in Norrland afspelen of haar Norrlandsromans geen dialect, Fins - haar Norrlandsromans gaan over de Fins sprekende boeren in dit gebied - of wat hier voor de hand had gelegen volgens de regels van het provincialisme, het Samisch gebruikt.

Een ander voor Aronson karakteristiek kenmerk dat ook in deze novelle terugkomt is dat ze vaak het onderbewuste een rol laat spelen. Het onderbewuste dat als bedreigend wordt ervaren en soms uitmondt in een gevecht tussen ratio en gevoel. De twee Samische vrouwen die 'donkere gedachten uit hun schoot' voelden opstijgen verzetten zich tegen die gedachten. Hun hersenen weigeren die gevoelens die uit hun schoot opstijgen in woorden om te zetten. De andere, donkere kant van hun persoonlijkheid wordt niet toegelaten. In een andere novelle, 'Berättelsen om brudgummen' (Het verhaal over de bruidegom) uit dezelfde bundel, laat Aronson zien wat er dan kan gebeuren. De hoofdpersoon wordt overweldigd door zijn andere ik, een gebeurtenis die bijna in een catastrofe eindigt.

Stina Aronson als Ester Andersson

Een derde aspect is de verbintenis tussen mens en natuur. Dit komt ook naar voren in haar metaforen, bijvoorbeeld in het gedeelte over de twee Samische vrouwen. ‘Hun hersenen weigerden echter hun gedachten helder als stromend water te maken...’

Bij de Same Junkar is de verbintenis tussen mens en natuur het sterkst. We hebben dat gezien in zijn benadering van de natuur en vinden het terug in de beschrijving van zijn verbond met Passålke. ‘Tijdens zijn trektochten droomde Junkar de Same van Passålke en

verlangde hij terug naar de egale herfstwolken daarboven.'

Deze verbintenis, de toen (nog) vanzelfsprekende samensmelting van mens en natuur hebben denk ik veel lezers ertoe verleid Aronson bij het literair provincialisme te plaatsen. Gelet op het milieu en dialectgebruik in haar Norrlandsproza is dit terecht. Denkend aan het doel van Aronson, herinneren aan 'een elementair en vast verankerde levensvorm', zonder enige toeristische aspiraties, beantwoordt ze echter niet aan de verwachtingen van de literatuurcitici. Bovendien heeft haar proza een vorm die nieuw en modernistisch is, met gedurfde metaforen, en waarin dromen en het onderbewuste een subversieve rol spelen.

Tragisch genoeg was Stina Aronson met de novelle over de Same Junkar haar tijd ver vooruit. Wie heeft nog tijd om zich voor te bereiden en troost te verzamelen? Ook de levenswijze van de weinige Samen die nog met rendierkudden rondtrekken is gemoderniseerd. Bestaat die elementaire en vast verankerde levensvorm dan alleen nog op papier? Oppervlakkig gezien gaat het verhaal over twee oude mensen, een echtpaar, dat met elkaar bekvecht. Het verhaal kan de moderne lezer ook iets anders geven en daaruit blijkt de actualiteit van 'Passålke'. De verteller nodigt elk mens uit zichzelf een dag eenzaamheid en rust te gunnen, als je er maar voor open staat. 'Als je je behoedzaam omkeert en weet wat je zoekt: Passålke'.

Eindnoten:

1. Dit fragment werd evenals de volgende vertaald door de auteur van dit artikel. Het verhaal werd in het Nederlands gepubliceerd in Stina Aronson e.a., *De witte dame. Van oude mensen en hun zinnen.* Verhalen geselecteerd door Amy van Marken (red. Janke Klok), De Geus, 1992, p. 53-57.
   Dit artikel is tot stand gekomen met steun van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO). De auteur, verbonden aan het Scandinavisch Instituut, Rijksuniversiteit Groningen, werkt aan een proefschrift over Stina Aronson.
2. Sallnäs, H. & Björck, B., *Svensk litteratur 2, 1900-talet*, Stockholm, 1973, p. 387.
3. Olsson, B. & Algulin, I., *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm, 1987, p. 517.
4. Broomans, P., 'We worshipped her. Sara Lidman on Stina Aronson', in *Scandinavian Newsletter. A Literary and Cultural Magazine*, nr. 6, 1991, p.i.
   Zie ook het voorwoord van Sara Lidman bij *Hitom himlen*, Stockholm, 1984 (heruitgave).
   Adolfsson, E., *I gränsland. Essaër om kvinnliga författarskap*, Stockholm, 1991. In deze bundel staat een mooi essay over Stina Aronson waarin op verschillende plaatsen het adjectief 'modernistisch' wordt gebruikt. Helaas zien we niet dezelfde benadering in de notitie over Stina Aronson in *Den Svenska Litteraturen. Modernister och arbetardiktare 1920-1950* (red. Lönnroth, L. & Delblanc, S.), Stockholm, 1989, p. 74, eveneens van de hand van Adolfsson.
5. Bergom-Larsson, M., 'Insikten om stillhetens makt. Stina Aronsons noveller' in *DN*, 21-12-1984.
6. Ik hanteer in dit artikel het begrip 'literair provincialisme' aangezien het woord provincialisme in het Zweeds ook een taalkundige betekenis kan hebben.
7. Stina Aronson, 7 oktober 1950, zie Johannes Edfelt, 'Den enkla självklarheten' (De eenvoudige vanzelfsprekendheid) in *Vi*, 1962, h. 33. 'Finnmark' is eigenlijk de benaming voor een deel in *Midden-Zweden* dat oorspronkelijk door Finnen in de 17e en 18e eeuw werd gekoloniseerd. Aronson gebruikt de term hier dus niet correct.
8. Schön, E. (red), *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning*, Stockholm, 1987, p. 7-27.

9. Nilsson, M., ‘Sanningslandet bakom bergen i väster. Stina Aronson återskapade Norrbotten vid sitt köksbord i Uppsala’ (Het land van de waarheid achter de bergen in het westen. Stina Aronson herschiep Norrbotten aan haar keukentafel) in *DN*, 03-08-1991.
10. Kendzior, N., ‘Vi ved hvordan det er at laenges hjem. Om regionalitet i nordisk 80-tallslitteratur’ (Wij weten hoe het is om heimwee te hebben. Over regionaliteit in de Scandinavische literatuur van de jaren tachtig.) in Brostrøm, Torben, Sigrid Combüchen og Kjartan Fløgstad (red.), *Nordisk fantasi. En essaysamling*, Cappelen, 1990, p. 31-50.
11. In *Literature as Resistance and Counter-Culture. Papers of the 19th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies* (red. András Masát, co-ed. Péter Mádl), Budapest, 1993, heb ik hiervoor een eerste aanzet gegeven in het artikel ‘Stina Aronson (1892-1956). En modernist i provinsialistisk förklädnad’ (Stina Aronson. Een modernist in provincialistische vermomming), p. 438-444.
Tijdens het congres werd nog eens duidelijk dat op theoretisch niveau het genre literair provincialisme tot nu toe onderbelicht is geweest en dat een genrebeschrijving naast de geografische, sociaal/politieke en taalkundige aspecten ook literatuurhistorische en stilistische elementen moet omvatten.
De vele benamingen voor het genre illustreren de complexheid ervan. In de secundaire literatuur wordt geen eenduidige term gehanteerd. Het wordt bijvoorbeeld omschreven als hembygdslitteratur en heimstaddiktning (‘geboortestreekliteratuur’), regional litteratur (regionale litteratur), litterär regionalism (literair regionalisme), folklivsskildring (‘beschrijving van het volksleven’), lokallitteratur (lokale literatuur) en dialektlitteratur (dialectliteratuur). Er is nog weinig onderzoek gedaan om de eventuele nuances en verschillen aan te geven.
In de Nederlandse context zou men geneigd zijn het begrip te associëren met streekliteratuur, maar gezien de vele benamingen dekt de term streekliteratuur de Scandinavische lading niet. Ook wat betreft de status van dit genre zijn er verschillen te constateren. In dit artikel maak ik evenwel geen vergelijking tussen Scandinavische en Nederlandse ‘streekliteratuur’.
12. Lian, Tor (red.), *Heime best? Om lokallitteratur i Norge*, Oslo, Cappelen, 1982.
Eveneens in 1982 verscheen Norbert Mecklenbrugs *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman* waarin Mecklenburg op een uitvoerige manier - zowel op nationaal (Duits) als internationaal terrein - het begrip literair provincialisme behandelt. Königstein/Ts., 1982.
Vanuit een meer taalpolitieke invalshoek heeft Idar Stegane het literair provincialisme in Noorwegen behandeld, onder andere in *Den nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddiktning og den litteraere institusjon.* (1987).
13. Aronsons, S., *Sanningslandet* (Het land van de waarheid), 1952, Stockholm.
14. Björck, S., *Romanens formvärld*, Stockholm, 1953, p. 35.

Paula Stevens

Moord als alibi
Misdaad in het hoge Noorden

> 'Een jonge vrouw. Zij lag onder. Misschien had de man die nu half over haar heen lag geprobeerd haar tegen de steken te beschermen. Hij was blond. In zijn nek lag een koek van geronnen bloed'.

Het begin van een spannende thriller? Ja, maar dat niet alleen. Het is een citaat uit de roman *Händelser vid vatten* (Zwart water[1]) van de Zweedse schrijfster Kerstin Ekman, die op 8 maart j. l voor dit boek de Literatuurprijs van de Noordse Raad kreeg uitgereikt. Geen prijs voor misdaadliteratuur dus, maar de meest prestigieuze literaire prijs van Scandinavië. En dat geeft al meteen aan dat de misdaadliteratuur in Scandinavië een bijzondere plaats inneemt.

Dood in de periferie

Misdaadverhalen zijn in heel Europa, dus ook in Scandinavië, altijd erg populair geweest. Waar gebeurde misdaden werden via mondelinge overlevering of door kronieken en afschriften van documenten aan het gulzige publiek voorgeschoteld - liefst met veel gruwelijke details. Al in 1608 verscheen in Engeland een bundel verhalen over zulke waar gebeurde misdaden en de daaropvolgende terechtstellingen, en uit de Duitse literatuur kennen we onder andere P.A. Feuerbachs *Aktenmäßige Darstellung merkwürdiger Verbrechens* uit 1808-1811. In 1841 verschijnt 'De moorden in de Rue Morgue' van Edgar Allan Poe in 'Grahams Magazine': een verhaal over een speurder die een niet waar gebeurde, een fictieve misdaad oplost. 1841 wordt daarom gezien als het geboortejaar van het misdaadverhaal. Dat Poe deze eer ten beurt valt, ligt behalve aan de kwaliteit van het verhaal ongetwijfeld ook aan het feit dat hij in het Engels schreef en dus een groot lezerspubliek kon bereiken. Toch had men in de periferie van Europa, in Scandinavië, het genre al eerder 'uitgevonden'. In 1825 schreef de Noor Mauritz Hansen het boek *Keadan*, dat door de auteur in de inleiding wordt gepresenteerd als misdaadverhaal. In dit boek wordt de schrijver gevraagd een aantal ambtelijke stukken over een (fictieve) moord te lezen en te ordenen. Dat leidt tot een rechtszaak, waarin de schuldige wordt ontmaskerd. Hansen beschrijft de oplossing van de misdaad, maar voorzag zijn hoofdpersonen ook van een uitgebreide achtergrond en plaatste het verhaal in een sociale context - toen al! In Denemarken laat men de geschiedenis van het misdaadverhaal beginnen in 1826 met *Praesten i Vejlby* (De dominee van Vejlby) van Steen Steensen Blicher (1782-1848). In Zweden deed het moderne misdaadverhaal wat later zijn intrede: daar verscheen in 1898 de eerste detective ten tonele in *Stockholmsdetectiven* (De Stockholm-detective) van Prins Pierre.

Voor Hansen, Steensen Blicher en hun tijdgenoten was het misdaadverhaal niet een apart genre, maar een onderdeel van de 'literatuur': enkele decennia later trad er een scheiding van tafel en bed op tussen de bellettrie en het misdaadgenre, dat vanaf dat moment nog slechts tot de 'volksliteratuur' werd gerekend. Waar de literatuur zich vooral buigt over morele vraagstukken en de psychologische

ontwikkeling van de hoofdpersonen, zijn in het misdaadgenre de morele kaarten al geschud en kan de schrijver zich concentreren op de handeling en de spanning; de personen zijn slechts stereotiepe representanten van sociale rollen in de samenleving. Dit type misdaadverhalen bereikte het publiek via de 'driestuiverromans' die rond 1870 immens populair werden in Scandinavië: ongebonden tijdschriftjes, gedrukt op goedkoop papier en met ouderwetse lettertypes - omdat de kleine drukkerijtjes die ze produceerden niet de middelen hadden om nieuwere apparatuur aan te schaffen. Zo ontstond er ook een fysie-

ke scheiding tussen lectuur en literatuur. Overigens waren deze misdaadverhalen vaak zeer maatschappij-kritisch en aarzelde men niet om prostitutie, alcoholmisbruik, machtswellust en dergelijke aan de kaak te stellen en daar de bourgeoisie (en de politie!) voor verantwoordelijk te stellen.

In 1887 verscheen in Engeland *A study in Scarlet* van Arthur Conan Doyle, met in de hoofdrol Sherlock Holmes: de deductieroman was geboren. Doyle werd al snel in de Scandinavische talen vertaald en zou zijn invloed op tal van schrijvers doen gelden, evenals latere schrijvers van 'puzzelromans' zoals Agatha Christie. Zo kent Zweden zijn eigen Agatha Christie in de persoon van Maria Lang, die meer dan 20 detectiveverhalen schreef, in Denemarken schreef Baron Palle Rosenkrantz detectives in de stijl van Conan Doyle. In Noorwegen is Stein Riverton (1884-1934, pseudoniem van Sven Elvestad) de grote naam in deze periode: zijn held Asbjørn Krag was de Noorse tegenhanger van Sherlock Holmes.

Psychologie van de koude grond

Zoals boven vermeld sloegen eind vorige eeuw literatuur en lectuur elk een eigen weg in - 'met de helft van het oorspronkelijke erfgoed (...) waardoor beiden ernstig verarmd zijn.'[2.] Toch zijn er in Scandinavië, in sterkere mate dan in Nederland, altijd gevestigde auteurs geweest die belangrijke elementen uit de misdaadliteratuur gebruikten voor hun romans, en zo beide genres weer trachtten samen te voegen.

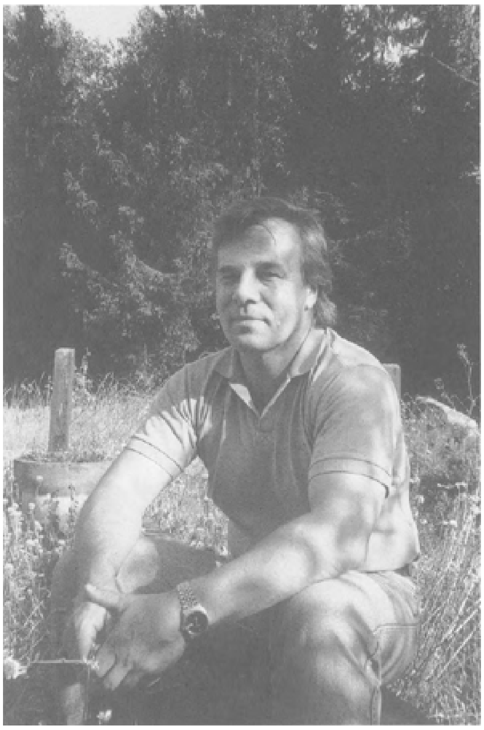
Een vroege representant hiervan is Hjalmar Söderberg (1869-1941) met zijn beroemde roman *Doktor Glas* (Dokter Glas, 1905). Maar ook iemand als Karen Blixen (1885-1962) schreef misdaadverhalen. In 1944 verscheen *Gengaeldelsen Veje* (De weg der wrake) van Pierre Andrezel, 'uit het Frans vertaald' (tijdens de oorlog mochten er geen boeken uit het Engels worden vertaald). Maar al snel werd duidelijk dat Karin Blixen de auteur moest zijn. Overigens lijkt dit verhaal, over een slavenhandelaar die wordt ontmaskerd, vooral als ontspanning te zijn geschreven: Blixen was toen langere periodes ziek. In Noorwegen schrijft Andre Bjerke (1918-1985), gevestigd auteur en essayist, onder het pseudoniem Bernhard Borge misdaadromans die een nieuwe dimensie aan het genre toevoegen: het belangrijkste instrument van zijn held, de psychoanalyticus Kai Bugge, is - inderdaad - de psychoanalyse van Freud. Een van Bjerkes romans, *Nattmennesket* (Nachtmens, 1941) begint met de bewering dat de misdaadroman 'een van de aanzienlijkste en belangrijkste vormen van literatuur is' omdat het terrein van de misdaadroman 'psychologisch gezien het meest interessant is. Namelijk het individu in openlijk conflict met moraal en maatschappij, het ineenstorten van omzichtig opgebouwde barrières en afweersystemen, de teloorgang van de hele cultuur in één persoon'. Deze uitspraak zou men kunnen beschouwen als een literair programma, niet alleen voor hemzelf, maar ook voor een komende generatie auteurs.

Evenals Bjerke werd Axel Sandemose (1890-1965) geïntrigeerd door de 'nachtzijde' van de mens. In vrijwel al zijn romans speelt moord een belangrijke rol: naast de oplossing van de misdaad, is vooral ook de manier waarop deze daad het leven van de moordenaar tekent, van belang (er wordt wel beweerd dat de romans sterk autobiografisch zijn en dat Sandemose zo een moord, die hij gepleegd zou

hebben in zijn zeemansjaren, van zich af wilde schrijven). In 1944 schreef Sandemose *Det svundne er en drøm* (Wat verdwenen is, is een droom) - in het Zweeds; de oorlog had hem gedwongen naar Zweden uit te wijken. Dit is een bijzonder ingenieuze roman over Jon Torson die na een verblijf van dertig jaar in Amerika terugkeert naar Noorwegen en geconfronteerd wordt met het feit dat zijn jongere broer van moord wordt verdacht. Torson gaat ‘terug in de tijd’ om de ware moordenaar te ontmaskeren, pelt als het ware tijdlaag na tijdlaag weg, en vindt steeds meer aanwijzingen - die in de richting van hemzelf wijzen, althans naar de schaduwzijde van zijn persoon. Maar is hij wel de moordenaar? Je kunt het boek lezen als een misdaadverhaal met een open einde, maar de roman is zo gecompliceerd en heeft zoveel lagen, dat

je jezelf dan tekort doet. Het is niet onwaarschijnlijk dat 't Hart Sandemoses boek voor ogen had toen hij in zijn artikel schreef dat het goed zou zijn ‘als de noodlottige splitsing tussen misdaadroman en gewone roman wordt opgeheven’, en dat hij zich door Sandemose liet inspireren bij het schrijven van zijn eigen eerste misdaadroman, *De Kroongetuige* (1983).

Een dodelijk duo: Sjöwall en Wahlöö



Jan Guillou (foto: Petra Broomans)

Mocht de Scandinavische misdaadliteratuur, ondanks de lange traditie, grotendeels aan Europa voorbij zijn gegaan, in de jaren zeventig maakte het schrijversduo Maj Sjöwall en Per Wahlöö de Scandinavische misdaadromans in één klap wereldberoemd. Tussen 1966 en 1975 verscheen hun dekaloog over de Stockholmse inspecteur Martin Beck en zijn collega's. De reeks geeft een beeld van Zweden in de jaren zeventig, met een duidelijke afkeer van (hogere) politiefunctionarissen, politici en de USA (het is de tijd van de Vietnam-oorlog); de onderliggende boodschap was duidelijk communistisch. De boeken hadden als ondertitel ‘roman over een misdaad’: de eigenlijke misdaad in de Beck-boeken is het verzaken van de sociaal-democratie ten opzichte van de burgers, iets waar Beck en zijn collega's in toenemende mate moeite mee krijgen. Ze zijn politiemensen tussen Scylla en Charybdis: enerzijds vinden ze uiteraard dat misdadigers gestraft moeten worden en zullen ze alles doen om de daders te pakken, anderzijds wordt het hen steeds duidelijker dat de misdadigers ook

slachtoffers zijn, dat het systeem de eigenlijke misdadiger is. De mensen zijn goed, maar het systeem is fout.

De Beck-romans onderscheiden zich niet alleen van de hardboiled policier door hun maatschappij-kritische toon, maar ook door hun gebrek aan actie en spektakel. Het politieonderzoek bestaat vooral uit papierwerk, telefoontjes, getuigen verhoren en wachten op een tip - zoals in andere policiers de lijkschouwing, het vingerafdrukkenonderzoek en de gedachtengang van de (briljante) inspecteur gedetailleerd worden beschreven, wordt hier de dagelijkse routine van de ambtenaar verteld. Opvallend is ook hoeveel moorden niet door spectaculair speurwerk, maar door het toeval worden opgelost, na vaak knullige fouten van de politie: soms, zoals in *Det slutna rummet* (De gesloten kamer) worden de daders wel gepakt, maar voor de verkeerde misdaad. De eigenlijke plot is vrij eenvoudig, en als het al tot acties komt, is de politie vreselijk aan het blunderen - denk maar eens aan het einde van *Den vedervärdiga mannen från Säffle* (De verschrikkelijke man uit Säffle) of *Brandbilen som försvann* (De brandweerauto die verdween). Het is dan ook niet verwonderlijk dat de boeken vaak ‘anti-thrillers’ of negatieve thrillers zijn genoemd.[3.]
Dat de Beck-boeken niet aan populariteit hebben ingeboet, blijkt uit de belangstelling voor de televisiefilms die de Zweedse televisie onlangs op de boeken baseerde - overigens het grootste project uit de Scandinavische filmgeschiedenis, met meer dan 250 acteurs en 175.000 meter film! Maj Sjöwall werkte zelf mee aan het script - en trad in elke aflevering op, als cafégast bijvoorbeeld, of als starter bij de marathon.

Grote verdienste van Sjöwall & Wahlöö was dat zij in een tijd waarin de intellectuele elite misdaadliteratuur zag als een typisch produkt van de burgerlijke, kapitalistische maatschappij, erin slaagden die elite te bereiken door het raamwerk van het genre zo in te vullen dat de misdaadroman opeens ‘politically correct’ werd. Ze hebben dan ook zeker bijgedragen aan een positieve herwaardering van het genre in Scandinavië: ze brachten de misdaadroman weer terug op de cultuurpagina's van het grootste Zweedse dagblad, *Dagens Nyheter*. De populariteit van Sjöwall & Wahlöö leidde in Nederland tot een klein Scandinavisch misdaad-golfje, waarbij onder anderen de Zweed K. Arne Blom en de Denen Torben Nielsen en Anders Bodelsen werden vertaald: maar het verwachte succes bleef uit, en de boeken werden vaak al snel verramsjt.

Politiek en puzzels

Sjöwall & Wahlöö vestigden een stijl binnen de misdaadliteratuur, die vooral in de Engelstalige landen nog steeds wordt gebruikt om, al dan niet terecht, ‘andere’ misdaadliteratuur aan te prijzen: zo wordt in Amerika Appie Baantjer(!) aangeprezen als voer voor ‘liefhebbers van Sjöwall & Wahlöö’.

Maar natuurlijk waren er ook auteurs die zich niets van het duo aantrokken en traditionele puzzelromans en private-eyes schreven. Veel van deze boeken zijn geschreven volgens de internationale codes voor het genre, met bijbehorende stereotiepen. Soms zijn de plots en personages succesvol getransporteerd naar Scandinavië, soms zijn ze zo duidelijk geënt op met name Amerikaanse voorbeelden dat de Scandinavische namen alleen maar vervreemdend werken. Zo verzucht een

recensent bij het lezen van een misdaadroman van de (Noorse!) Ella Griffith, dat Dick Francis' boek over de renbaan in Øvrevoll in Oslo Noorser is dan dit boek.

Binnen het meer traditionele genre verwierf onder anderen de Deen Orla Johansen bekendheid met de serie over zijn politieduo Becht en Olsen.

Maar de maatschappij-kritische misdaadliteratuur trok meer de aandacht. De thriller vervulde hier zelfs een voorbeeldfunctie voor de literatuur: in navolging van de misdaadroman raakte in de jaren zeventig ook de literatuur doordrongen van een politiek bewustzijn - dit tegen de achtergrond van onder andere de Vietnam-oorlog, de studentenrellen in Parijs, de inval in Tschechoslowakije en het Noorse referendum over toetreding tot de EEG (1972). In Noorwegen kan men bijna spreken van een literaire coup, waarbij auteurs met een overwegend marxist-leninisti-

sche achtergrond, zoals Dag Solstad en Espen Haavardsholm de macht overnamen en het literaire landschap jarenlang zouden bepalen. Omdat misdaadschrijvers en literatoren hetzelfde (politieke) doel dienden, werd ook het onderscheid tussen beide genres kleiner; na 1968 worden misdaadromans door de uitgevers vaak alleen nog aangeprezen als roman. Eerlijkheidshalve dient hierbij te worden vermeld dat dit in Noorwegen niet uitsluitend te danken was aan de opwaardering van het thriller-genre: in 1968 werd een wet van kracht die de staat verplichtte van alle oorspronkelijke Noorse literaire werken 1000 exemplaren aan te schaffen voor de bibliotheken te schenken (de zgn. *innkjøpsordning*). Dat maakte het voor de uitgeverijen aantrekkelijk om zoveel mogelijk boeken als literair aan te merken.

Naast focusering op de maatschappelijke problemen in eigen land, begonnen veel misdaadauteurs zich op internationale machtsverhoudingen en de invloed daarvan op Scandinavië te richten. De spion of geheim agent deed zijn intrede, zij het op geheel eigen, Scandinavische wijze.

Mensen die te veel weten

'You can read more about the way the world is run by reading thrillers than by reading the newspapers. They are often written by people who know more than they should, and can only talk about it in fiction,' zei Fay Weldon ooit. Een uitspraak die op het lijf geschreven lijkt van de Zweed Jan Guillou. Guillou begon ooit als journalist met een fijne neus voor politieke schandalen. Toen hij in 1973 de namen en adressen van kantoren en agenten van de militaire veiligheidsdienst publiceerde - een dienst waar het Zweedse parlement niet van op de hoogte was en die volgens premier Olof Palme helemaal niet bestond - werd hij opgepakt wegens spionage. Tijdens zijn gevangenschap werd hij elke dag verhoord; maar door zijn ondervragers te observeren leerde hij meer over de geheime dienst dan zij over hem. Na zijn vrijlating besloot hij zijn ervaringen in fictie-vorm op papier te zetten en voor de spionageroman te worden, wat Sjöwall & Wahlöö voor de policier waren geweest. Het eerste deel van *zijn* dekaloog kwam in 1986 en heette *Coq Rouge*, naar de schuilnaam van zijn hoofdpersoon, Carl Hamilton. Hamilton is geheim agent van het type James Bond, maar wel een Bond die verder geheel niet voldoet aan de conventies van het genre: hij is een spion met linkse sympathieën. Guillou trekt in zijn boeken vooral van leer tegen door macht gecorrumpeerde politici, de macht van de media. Ook de Zweedse veiligheidsdienst en zijn onvermoeibare jacht op (vermeende) linkse groeperingen en terroristen, moeten het ontgelden. Er zijn inmiddels 8 Hamilton-boeken verschenen; elke nieuwe Guillou heeft ca. 1 miljoen lezers, waarmee zijn boeken een even groot bereik hebben als het televisiejournaal en *Dagens Nyheter.* Guillou is daarmee niet alleen een spreekbuis voor ongenoegens over politici etcetera die in Zweden leven, hij is ook een niet te onderschatten factor in de meningsvorming.

Zijn Noorse tegenhanger is Jon Michelet, die vanuit een marxist-leninistische optiek de positie van Noorwegen tussen de grootmachten USSR en USA beschreef, en de Noorse regering van kruiperigheid ten opzichte van beide beschuldigde. Met name zijn romans over de Russische aanwezigheid op het Noorse Spitsbergen deden veel stof opwaaien en leidden tot felle discussies in de kranten. In *Orions Belte* (De

gordel van Orion, 1977) ontdekken drie Noorse vissers per ongeluk een (verboden) Russische radarpost op Spitsbergen en worden ze na een klopjacht door Russische helikopters als een speelbal tussen Amerika en Rusland door de Noorse regering vermorzeld, opgeofferd aan het diplomatieke evenwicht.

Misdaad als methode

Zoals eerder vermeld is de scheiding tussen misdaadliteratuur en gewone literatuur in Scandinavië minder strikt dan in Nederland. Als we de situatie in Noorwegen bekijken, zien we dat die scheiding in sommige gevallen geheel is opgeheven, dankzij twee interessante en opvallende ontwikkelingen:

misdaadauteurs worden steeds literairder, en gevestigde auteurs bewandelen steeds vaker het criminele pad.

In Scandinavië komen steeds meer auteurs, die met succes de overstap van misdaadliteratuur naar gewone literatuur maken en daarna beide genres beoefenen, al dan niet gelijktijdig. Zo debuteerde de al eerder genoemde Kerstin Ekman in 1959 met de misdaadroman *30 meter mord* (30 meter moord). Na nog een aantal pure misdaadverhalen, legt ze zich met veel succes toe op de 'serieuze' roman, wat haar drie nominaties voor de Literatuurprijs van de Noordse Raad en een plaats in de Zweedse Academie opleverde. In haar laatste boek keert ze terug naar de misdaadroman, en brengt ze alle lijnen uit haar schrijverschap bijeen. Opvallend is trouwens dat Ekman altijd de herdrukken van haar eerste misdaadromans heeft tegengehouden: pas nu ze voor een misdaadroman de Literatuurprijs van de Noordse Raad heeft gekregen, heeft ze toestemming gegeven voor heruitgave.

In Noorwegen is Gunnar Staalesen een goed voorbeeld van deze ontwikkeling. Staalesen debuteerde in 1975 met de roman *Rygg i rand, to i spann* (Iene miene mutte), waarin hij het speurdersduo Dumbo en Maskefjes introduceert. Deze inspecteurs - type Grijpstra en de Gier - maken na een aantal boeken plaats voor de private-eye Varg Veum. Veum begint als detective in de Chandler-traditie, eenzaam, armlastig, sarcastisch, met een fles aquavit in de bureaula van zijn morsige kantoortje wachtend op een klant en een simpele moord: maar in de loop van de serie worden de misdaden die hij oplost steeds meer in een maatschappelijk kader geplaatst en ontwikkelt Veum zich van licht alcoholisch werktuig bij het oplossen van een misdaad tot een beschouwende, kritische hoofdpersoon, waardoor de boeken steeds meer het karakter van een psychologische roman krijgen. Het is dan ook tekenend dat Staalesen in 1992 de Gyldendalprijs voor 'De beste roman van 1991' ontving voor zijn boek *Falne Engler* (Gevallen Engelen), omdat hij volgens het juryrapport 'een van de beste taalkunstenaars in de moderne Noorse literatuur is'. In deze roman moet Veum de vrouw van zijn vroegere vriend Jakob opsporen. Tijdens zijn speurtocht komt hij op het spoor van een serie moorden op vroegere klasgenoten, die hun oorsprong hebben in een gruwelijke gebeurtenis van jaren geleden, die door iedereen angstvallig verzwegen wordt (en die we hier dan ook niet zullen onthullen). Veums speurtocht wordt een sentimental journey langs oude liefdes, oude stekjes en oude schoolvrienden, een balans opmaken van gemiste kansen en vergooide levens, en dwingt de held voortdurend tot het bijstellen van oordelen en waarden. Andere romans van Staalesen zijn o.a. *Bitre Blomster* (Bittere bloemen) uit 1992, waarin de milieuproblematiek centraal staat, en zijn nieuwste boek *Begravde hunder biter ikke* (Begraven honden bijten niet, 1994) waarin hij en passant de moord op Olof Palme oplost.

Staalesen zegt de misdaadroman vooral 'te gebruiken als een dramaturgische methode, een voorwendsel om iets heel anders te vertellen'[4]. Het andere dat hij wil beschrijven, is de huidige samenleving en de problemen waar onze maatschappij mee kampt. Staalesen bouwt voort op de maatschappijkritische misdaadroman en grijpt zelfs terug op de 'volksliteraire' misdaadverhalen uit de vorige eeuw, ook wat sfeertekening en uitvoerige plaatsbeschrijving betreft. De beschrijving van Veums woonplaats, Bergen, is zo nauwkeurig, dat er nu zelfs een reisgidsje voor Bergen is uitgebracht aan de hand van Staalesens boeken. Opmerkelijk is ook dat verschillende Noorse detective-schrijvers hun personen in elkaars fictieve lokaties laten optreden!

Andere schrijvers die de overstap van misdaad naar 'het rechte pad' maakten, zijn o.a. Ragnar Hovland, Ingvar Ambjørnsen en de al genoemde Jon Michelet, die de anti-held Ville Thygesen creëerde. Zijn *Jernkorset* (Het ijzeren kruis, 1975), een bijna profetische roman over het neo-nazisme, wekte zoveel verontwaardiging en legde zoveel schandalen bloot, dat hij gedwongen werd gedeelten uit het boek te schrappen - later sloeg hij terug door deze passages in boekvorm uit te geven onder de titel 'het hoofdstuk dat verdween'.

Een bijzondere plaats wordt ingenomen door Kim Småge, die haar (misdaad)romans vanuit het perspectief van de vrouw schrijft en die de

eerste Noorse vrouwelijke politieinspecteur schiep in *Kvinnens lange arm* (De lange arm van de vrouw, 1992).

Een moordalibi

Steeds meer misdaadauteurs dus die in literaire kringen worden opgenomen, maar ook de omgekeerde tendens is waarneembaar: nog meer dan vroeger maken 'literaire' schrijvers gebruik van een moord of andere misdaad om hun roman als het ware een alibi te geven. De moord wordt gebruikt als het luxerend moment, dat de hoofdpersoon dwingt te denken en te handelen. Want, vrij naar Nietschze: het meest tragische dwingt de mens tot het diepste inzicht.

Het meest extreme voorbeeld hiervan is de roman *Forføreren* (De verleider, 1994) van de Noorse auteur Jan Kjaerstad, waarin de hoofdpersoon op de derde bladzijde van het boek zijn vrouw vermoord op de vloer van de huiskamer aantreft. Daarop overdenkt hij in een flits (maar wel 531 bladzijden lang!) zijn leven, de keuzes die hij gemaakt heeft en zijn relaties met anderen. Om vervolgens op de laatste bladzijde de politie te bellen. Een extreem voorbeeld, en zeker geen misdaadroman, aangezien de moord niet wordt opgelost. In andere romans van Kjaerstad, zoals *Homo Falsus* (Homo Falsus of de perfecte moord, 1984) en met name *Rand* (Rand, 1990) is het misdaad-element prominenter, beklemmender aanwezig.

Ook Knut Faldbakken, de meest vertaalde moderne Noorse auteur van dit ogenblik, bekeert zich in zijn laatste roman tot de misdaad, omdat 'criminele patronen een belangrijke barometer voor het aflezen van het morele en ethische klimaat in een samenleving zijn'.[5.] In *Ormens år* (Het jaar van de slang, 1994) wordt een jongen vermoord in het park van Hamar aangetroffen, met een injectiespuit in zijn oog. Deze moord is voor Faldbakken het alibi om de moeder van de jongen, zijn vader, de politie-inspecteur en de alomtegenwoordige 'dorpsgek' bijeen te brengen en hen te confronteren met hun jeugd in Hamar, hun gemeenschappelijke verleden, hun onderlinge verhoudingen en problemen. Drugs, incest, prostitutie, lijken die opstaan uit de dood, een oude banvloek, het is allemaal aanwezig in deze misdaadroman, daarnaast is het vooral een roman over het onvermogen van mensen om echte relaties aan te gaan, en over de angst zich bloot te geven tegenover anderen, over eenzaamheid.

Ook andere coryfeeën van de Noorse literatuur als Dag Solstad, Kjartan Fløgstad en Lars Saabye Christensen schreven misdaadromans of gebruiken elementen uit de misdaadliteratuur in hun boeken.

In deze context mag ook Peter Høeg, de 'boy wonder' van de Deense literatuur niet onvermeld blijven. Høeg (1958) had al een carrière als toneelspeler, danser, bergbeklimmer en literatuurwetenschapper achter zich toen hij in 1988 debuteerde met de roman *Forestilling om det tyvende århundre* (Voorstelling van de twintigste eeuw) waarmee hij in één klap een gevestigd auteur werd. Hij werd vergeleken met Garcia Marquez en Borges, zijn novellenbundel uit 1990 werd met Karen Blixens verhalen vergeleken. In zijn nieuwste boek, *Frøken Smilla 's fornemmelse for sne* (Juffrouw Smilla's gevoel voor sneeuw, 1993) begint met een moord. Er valt een Groenlands jongetje van een dak in Kopenhagen en sterft. Zijn buurvrouw en

hartsvriendin, de half-Groenlandse Smilla, gelooft niet aan een ongeluk en gaat op onderzoek uit. Haar speurtocht brengt haar uiteindelijk terug naar Groenland - waar de oplossing van de moord in de sneeuw verborgen ligt. Maar voordat de moord is opgelost brengt Høeg ook nog onderwerpen ter sprake als onder meer de identiteit van oerbevolkingen, economische ethiek en de politieke verhoudingen tussen Denemarken en Groenland. *Frøken Smilla* is intussen in verschillende talen vertaald: in de USA behaalde het boek een eerste oplage van 75.000 exemplaren.

We kunnen samenvattend vaststellen dat in Scandinavië de misdaadroman is uitgegroeid tot een volwassen genre, waarin de beste elementen uit literatuur en lectuur zich verenigd hebben. De kwalificatie ‘goed’ of

‘slecht’ is niet meer afhankelijk van het genre, maar uitsluitend van de kwaliteit. De roman is dood, wordt vaak gezegd, maar in Scandinavië zou men kunnen roepen: Maar de misdaadroman leeft! En dat is terecht, want om te eindigen met Axel Sandemoses woorden uit *Det svundne er en drøm*: ‘Moord en liefde zijn de enige dingen die het waard zijn om over te schrijven.’

Eindnoten:

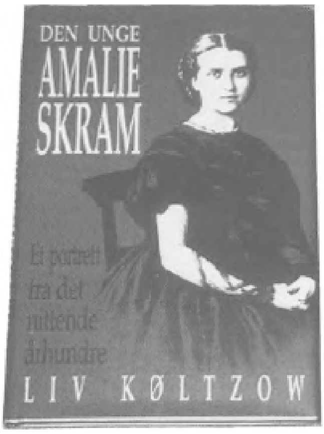
1. De roman *Zwart water* verschijnt in een vertaling van Mariyet Senders in augustus 1994 bij uitgeverij Prometheus/Bert Bakker.
2. Maarten 't Hart ‘Darwins vinken en de detectiveroman’ in *Het eeuwige Moment* (1983)
3. Jerry Palmer, *Thrillers: genesis and structure* (1978)
4. Gunnar Staalesen ‘Kampen om litteraturen’ (De strijd om de literatuur) in *Kampen om litteraturen: 10 norske forfattere i 1980-åra* (1984).
5. Interview met Faldbakken in ‘Bokspeilet’ 12/1993.

Janke Klok

De roman is dood, leve de roman!

Literaire auteurs en de biografie - over de reconstructie van een heelheid

De auteursbiografie - een beschrijving van het leven van een auteur - is op zich geen exclusief of bijzonder verschijnsel; ze wordt in veel landen geschreven en gepubliceerd. Wat opvalt, is dat in Scandinavië bijzonder vaak bellettristen over het leven van hun collega-auteurs schrijven. Het genre 'literaire biografie' is veelomvattend en kent in Scandinavië een lange traditie. In de jaren tachtig van onze eeuw zien we een plotselinge opbloei van het genre. In dit artikel wordt nader ingegaan op twee literaire trends die zich de afgelopen vijftien jaar hebben afgetekend wanneer auteurs over hun collega-auteurs schrijven: de ontwikkeling van roman naar biografie en de verschuiving van biografie naar een biografie in romanvorm, de vie romancée.



In 1988 verschijnt in het Noorse literaire tijdschrift *Vinduet* het artikel 'Op zoek naar een nieuwe roman' van de Noorse auteur Liv Køltzow. In het artikel gaat Køltzow in op het failliet van de hedendaagse roman, die pretendeert de hele werkelijkheid te beschrijven, maar in feite niets anders signaleert als een 'beperkt zelfinzicht bij een groep mensen, die zo gelijk denken, voelen en leven, dat het haast griezelig is.'[1.] Køltzow is van mening dat fictie meer en meer als alibi wordt gebruikt om losse gedachten over het bestaan rond te strooien, zoals Moravia en Kundera dat volgens haar doen. 'Waarom voelen we niet langer de behoefte om de hele werkelijkheid te herscheppen? Weten we dat het onmogelijk is?' [...] Leven we 'in een samenleving waarin de behoefte om het leven te weerspiegelen en een heelheid te construeren niet langer bestaat?' Aan de hand van een bespreking van enkele fragmenten uit het laatste deel van Prousts 'A la recherche du temps perdu' blijkt Køltzows fascinatie voor de kracht van het verleden. De herinnering wordt een sleutel tot de kunst. Door bruggen te bouwen tussen het verleden en het heden moet het mogelijk zijn een werkelijkheid te beschrijven die 'completer' is dan de werkelijkheid, die ze in veel moderne romans tegenkomt.

Een mooie uitwerking van dit 'literaire program', is Køltzows boek *Den unge Amalie Skram. Et portrett fra det nittende århundre* (De jonge Amalie Skram. Een portret uit de negentiende eeuw, 1992) over de Noorse naturaliste Amalie Skram (1846-1905). Deze biografie laat zich ook als een autobiografie van Køltzow lezen.

Zo bouwt de auteur een brug tussen het verleden en het heden door haar eigen geschiedenis met die van Skram te verweven. Door deze vervlechting van twee levens uit verschillende tijdsgewrichten - deze symbiose van een biografie met een autobiografie - construeert Køltzow een nieuwe werkelijkheid die geen rekening houdt met de grenzen van de tijd. In haar verhaal over een vrouwelijke auteur aan het eind van de vorige

eeuw die besloot auteur te worden, toont Køltzow tevens haar eigen wordingsgeschiedenis als schrijfster.

> 'Het huis waarin Amalie opgroeide ligt nog steeds aan het eind van de Cort Piilsteeg, maar het is een beetje ingezakt, het heeft zijn rug gekromd, het is oud geworden, toen was het een huis op stand. Vandaag staan er altijd een paar auto's voor de deur geparkeerd, als je de gele rozen wilt bewonderen, de rode muur en de oude lindeboom, moet je de verkeersborden voor lief nemen.
> Niets doet me meer duizelen dan zulke gedachten - zo zal het ook met ons gaan. Waarom zoek ik die duizeligheid op? Het is om die duizeligheid dat ik dit verhaal vertel, daarom, om geen enkele andere, goede, zwaarwichtige reden.'
> (p. 15)
> 'Later toen ik zwanger was en cafés bezocht: nieuwe discussies. Dwepende auteurs aarzelden niet te beweren dat het beter was een kind dan een boek in je buik te hebben. Ik voelde me de hele tijd (maar wist dat toen niet) zelf een kind, een kind door niemand geacht, wier belevenissen niet van belang waren. Toch begreep ik dat ik dat nadeel ten goede moest keren. Dit was iets waarover ik kon vertellen. Enkele jaren later debuteerde ik. [...] "Voor een auteur moet het schrijven van een roman, net als alle kunst, vooral research zijn," leerden we van onze buitenlandse voorbeelden en we voelden ons verder geholpen. Maar als we schreven, waren we op onszelf aangewezen [...] Om een auteur te worden is het bovendien noodzakelijk om iets met je eigen leven te doen, zodat er plaats wordt gemaakt voor het werk.
> Voor de Amalie Müller[2.] uit die jaren in Fredrikshald was de weg nog lang. Het lijkt wel alsof ze met al die brieven, die aanmoedigingen, die koffie-bijeenkomsten, kennismakingen en vreugde een wissel op de toekomst trok. Wanneer zou ze in de positie zijn om zelf iets te presteren?'
>
> (p. 239, 240)[3.]

De biografieboom in het literaire landschap

De vermenging van een biografie met een autobiografie waarvoor Køltzow heeft gekozen mag bijzonder genoemd worden; met de keuze van het biografische genre neemt Køltzow binnen de Noorse literatuur geen bijzondere positie in. Veel meer Noorse auteurs geven levensbeschrijvingen van collega-auteurs. Sinds 1988 verschenen tussen de vijftien en twintig biografieën van de hand van hedendaagse auteurs - geen korte biografische schetsen, maar lijvige boekwerken die meer als regel dan als uitzondering 400-500 bladzijden beslaan. Tekenend voor de ontwikkeling is, dat in een onlangs verschenen Noorse literatuurgeschiedenis[4.] bij de presentatie van de oeuvres van een aantal auteurs die vanaf het midden van de jaren zestig debuteerden, een nieuw kopje staat opgenomen: dat van de biografie. In de bijna duizend jaar literatuur die op de daaraan voorafgaande 600 pagina's wordt besproken,

duikt het genre welgeteld twee maal op: Nini Roll Anker schreef een biografie over Sigrid Undset[5.] en Halldis Moren Vesaas over haar vader Sven[6.].

Dat betekent niet dat de literaire biografie tot het eind van de jaren tachtig van deze eeuw een onbekend verschijnsel in de literatuur was. De illustere voorgangers van de moderne biografen waren de middeleeuwse skalden, die overigens nog steeds worden gelezen, zij het in een moderne vertaling. De skalden waren hofdichters met een in de toenmalige samenleving zeer vooraanstaande positie, die in opdracht van de talloze Oudnoorse vorsten en hoofdmannen over de belangrijke, dikwijls dramatische gebeurtenissen in hun levens en over hun heldendaden schreven. Dit deden ze in lyrische vorm, de skaldenpoëzie en in proza, de saga's. Deze opdracht resulteerde echter niet altijd in een genuanceerd portret of objectieve levensbeschrijving van de vorst. Desalniettemin worden de skaldengedichten, die aan strenge vormregels waren gebonden, als historisch tamelijk betrouwbaar gezien en behalve over heldendaden, werden er ook genealogische gedichten gemaakt waarin hele stambomen werden uitgetekend.

Geschiedenis als sleutel tot de kunst

De middeleeuwse hofdichters brengen me bij een zeer bijzondere loot aan de welig tierende biografieboom in Noorwegen, geschreven door een moderne hofdichter, en dat is het boek *Medaljens forside. En roman om Aker* (De voorkant van de medaille. Een roman over Aker, 1990), van de bekende schrijver Dag Solstad. In opdracht van Karl Glad, president-directeur van Noorwegens oudste staalindustrie die had verzonnen dat hij het Noorse volk een boek wilde vereren over het begin van de moderne industrie in Noorwegen, schreef Solstad de geschiedenis van *Aker Mekaniske Verksted*, de oudste scheepswerf van Noorwegen. De term industriebiografie wordt door de auteur zelf geïntroduceerd en is illustratief voor het project dat Solstad in zijn uit drie delen bestaande en met vele authentieke foto's geïllustreerde werk heeft gelegd: de beschrijving van het leven van een fabriek, van een industrie[7].

Solstad noemt zijn boek echter zoals we zagen niet alleen een industriebiografie, maar ook ‘een roman over Aker’ en geeft het de titel *De voorkant van de medaille.* Hij laat ermee zien dat hij met zijn industriebiografie slechts één van meerdere mogelijke geschiedenissen van die industrie heeft geschreven.

In een tijd waarin ons (post)moderne denken historische objectiviteit heeft uitgesloten en geschiedschrijving heeft veranderd van het verzamelen van objectieve feiten in de constructie van een historische betekenis, lijkt de biograaf zijn rol als geschiedschrijver - van oudsher wordt de biografie als oudste genre van de historiografie gezien[8] - te hebben uitgespeeld. Aan de andere kant zien we bij auteurs die kampen met een malaise in het romangenre een fascinatie voor de geschiedenis. Een fascinatie die door Køltzow in het eerder genoemde artikel met zoveel woorden wordt uitgesproken. Een fascinatie die zich daarnaast prachtig laat illustreren aan de hand van twee fragmenten uit de roman *Roman 87* (1987) van dezelfde Dag Solstad.

> ‘Een psycholoog eist van ons dat we of onze eigen weg gaan, of ons aan hem onderwerpen. Ik ga dus mijn eigen weg. Ik ga naar de geschiedenis.
>
> Daar vond ik de geheimen van de mensheid. Ik ben zelf het resultaat van een historische ontwikkeling, ik leef nu, en wanneer ik mij tot de geschiedenis wend, bestudeer ik de lijnen die ons gebracht hebben op het punt waar we ons nu bevinden [...] Zowel de koelie in Bombay, als ik, de student uit Noorwegen, leven nu en we zijn beiden het resultaat van een historisch proces. [...] We hebben allebei onze driften, maar ik kan niet begrijpen dat er mensen zijn die zeggen dat die irrationele patronen, die zich sluimerend in ons onderbewuste bevinden, de geheimen van de mensheid zijn, terwijl ik hen wijs op het onbegrijpelijke gekrioel van historische verrichtingen, gebeurtenissen, omstandigheden, die hebben plaats gevonden, onafgebroken, zo lang de mensheid haar geschiedenis kent [...] (p. 146)
> [...] want ik heb me, in ieder geval nu, in 1986, en waarschijnlijk ook toen, in 1965, verzoend met de zekerheid dat ik ooit uit de rijen der levenden zal zijn weggevaagd, en als individu ook uit de geschiedenis zal zijn verdwenen; maar dat de *tijd* waarin ik geleefd heb, ook weggevaagd zal

> worden, die gedachte is meer dan ik kan verdragen, ook al is het slechts een hypothetische gedachte.' (p. 149)

Hoewel het niet mijn bedoeling is een auteur met zijn roman-personage te verwisselen, maken deze overpeinzingen van de ik-figuur in Solstads *Roman 1987*, een leraar geschiedenis in het Noorse provinciestadje Lillehammer, een overstap van de roman naar een biografische tekst op zijn zachtst gezegd niet onwaarschijnlijk. Net als Køltzow lijkt ook Solstad en met hen vele andere hedendaagse auteurs de sleutel tot een rechtvaardiging van het eigen bestaan, tot een nieuwe beleving van de werkelijkheid, tot het kunnen scheppen van kunst, in de geschiedenis te zoeken. Een herontdekking van het biografische genre lijkt

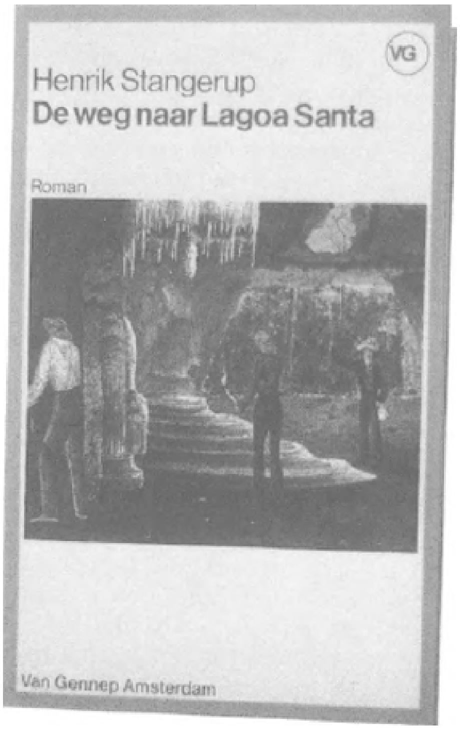
daarmee voor een aantal auteurs het antwoord te vormen op de vraag waar het met de hedendaagse roman naar toe moet[9]. Maar er is meer aan de hand.

Kunst als sleutel tot de geschiedenis

D*e voorkant van de medaille* was de titel van de industriebiografie en roman over een scheepswerf. Net als de geschiedenis van de werf een voorkant, een achterkant en ongetwijfeld nog meer kanten heeft, zo heeft ook de moderne literaire biografie[10] vele gezichten. Niet voor niets noemt Solstad zijn industriebiografie tevens een roman. Hij is niet de enige die dat doet. De literaire biografie in Scandinavië - met name in Denemarken en Zweden - laat nog een ander gezicht zien, dat van de roman, of misschien beter gezegd de vie romancée. De Deense auteur Henrik Stangerup noemt de door hem geschreven vie romancées romanbiografieën. Hij introduceert de term in een essay in het boek *Livsformer. Otte bidrag om biografi* (Levensvormen. Acht bijdragen over biografie), dat, evenals het artikel van Køltzow, in 1988 verscheen. In deze antologie zijn acht essays bijeen gebracht waarin bekende auteurs van biografieën hebben voldaan aan het verzoek om de wordingsgeschiedenis van de door hen geschreven auteursbiografie te beschrijven. De samensteller van de antologie Keld Zeruneith, zelf biograaf van verschillende Deense auteurs, spreekt in zijn voorwoord van een trend van ‘baanbrekende biografieën’. Hij laat de trend beginnen in 1981, het jaar dat eerder genoemde Henrik Stangerup zijn ook in het Nederlands vertaalde *Vejen til Lagoa Santa* (De weg naar Lagoa Santa) uitgeeft[11]. In deze romanbiografie doet Stangerup op prachtige wijze het verhaal van de reis van de natuuronderzoeker Peter Wilhelm Lund, die Brazilië ecologisch in kaart bracht.

Biografieën zijn niet langer levensgeschiedenissen, maar een levensgeschiedenis wordt gegoten in de vorm van een roman. Soms om te benadrukken dat ook een levensgeschiedenis niets anders is dan fictie, zoals in het geval van Stangerup. De vraag of de beschreven historische werkelijkheid ook de ‘ware’ historische werkelijkheid is, is voor hem niet langer relevant.

Soms echter omdat de auteur door de romanvorm dichter bij de werkelijkheid, de waarheid denkt te komen, dan door te kiezen voor een ‘gewone’ biografie. Een prachtig voorbeeld hiervan is de roman *Edith* van de Zweedse auteur Ernst Brunner. In 1985 had Brunner zijn dissertatie over de Zweedstalige Finse auteur Edith Södergran (1892-1923) geschreven. Met de roman Edith die in 1992 verscheen, werd echter duidelijk dat het materiaal hem niet had losgelaten. Brunner is letterlijk in de huid van de figuur Södergran gekropen en schreef het verhaal van Edith in de ik-vorm. Hij is niet de enige, die het verhaal in zijn romanbiografie door een ik-figuur laat vertellen.



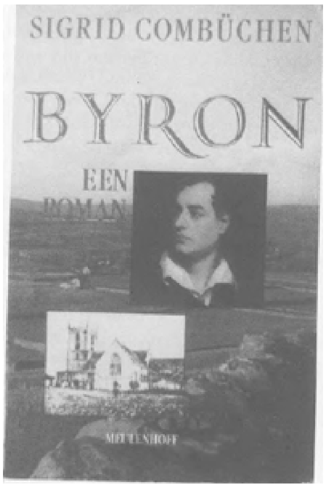
Zoals de titel van zijn boek al aangeeft: *Mitt namn skall vara Stig Dagerman* (Mijn naam zal Stig Dagerman zijn, 1993) koos ook Björn Ranelid in zijn roman over de Zweedse auteur

Stig Dagerman voor een vertelling in de ik-vorm. Recensenten lijken het de auteur Ranelid haast kwalijk te nemen dat hij gedachten van Dagerman en zijn eigen interpretaties en overwegingen op deze wijze met elkaar heeft verbonden. 'Een aanpak die absoluut niet zonder gevaren is, niet voor Ranelid en niet voor Dagerman - maar wat kan de laatste er aan doen?'[12.]. Dagerman leefde van 1923 tot 1954.

Een derde variant van de romanbiografie, is die waarin fictieve personages in de geschiedenis van het beschreven leven optreden. Zo laat de Zweedse Sigrid Combüchen in haar ook in het Nederlands vertaalde roman *Byron* het levensverhaal van George Gordon Lord Byron (1788-1824) vertellen door zes fictieve 'byronisten', die in hun zes presentaties van de auteur telkens een historische figuur (Byrons half-zuster, Mary Shelley) een ontmoeting met Byron laten hebben. 'Hun namen, beroepen en persoonlijkheden - zelfs hun aantal - is het enige dat onverdeelde fictie is in dit verhaal. Al het andere is mijn aandeel in het verhaal over Lord Byron.'[13.] In haar essay 'De biografische dimensie'[14.] gaat dezelfde Combüchen nader in op de aardigheden en eigenaardigheden van deze literaire hybride, zoals ze de gefictionaliseerde biografie noemt, die volgens haar een van de meest opvallende internationale literaire trends van de jaren tachtig is. Ze geeft er tevens een prachtige vergelijking voor haar eigen werk met de biografieroman *Byron*, dat in totaal acht jaren in beslag nam.

> '[...] ontdekte ik dat het steeds weer opnieuw beginnen en steeds weer opnieuw interpreteren van het geheel me deed denken aan het werk van een hond met zijn kluif. Iedereen die wel eens een hond met een bot bezig heeft gezien, weet dat hij er eerst al het eetbare afkluift. De rest wordt begraven, of "ingemaakt" zou je kunnen zeggen. Na gepaste tijd onderzoekt het beest wat de bacterieflora heeft bewerkstelligt. Als het hem niet goed toe lijkt, wordt het bot weer begraven en de procedure wordt herhaald tot hij het resultaat acceptabel vindt.'[15.]

Combüchen zegt het nog op een andere manier. Een goede biograaf keert volgens haar telkens naar de feiten terug. Maar pas nadat deze feiten in verschillende verfbaden van interpretatie hebben gelegen. 'De waarheid is het beste dat een gefictionaliseerde biografie te bieden heeft, maar die waarheid moet wel op het scherp van de dichtkunst hebben gelegen.'[16.] Kunst als sleutel tot de geschiedenis, in plaats van geschiedenis als sleutel tot de kunst.



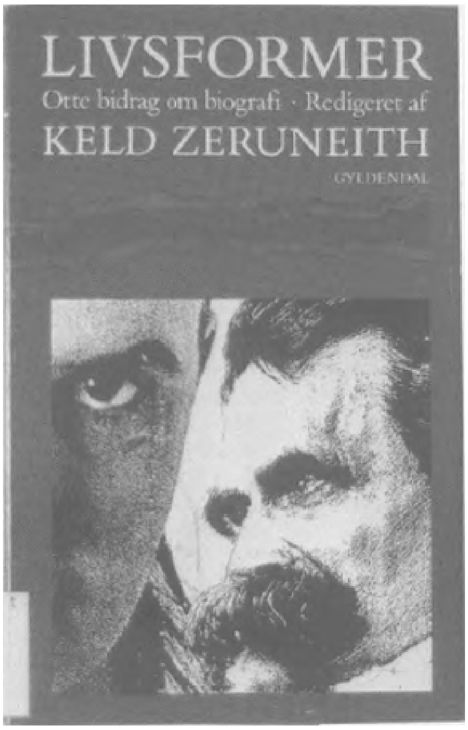
In 1988 lijkt Køltzow de roman te hebben afgezworen en te hebben gekozen voor de levensgeschiedenis. In 1990 besluit Combüchen haar essay over de biografische dimensie met de conclusie dat het 'bouwwerk van de roman' in onze gefragmenteerde tijd de gemeenschappelijke noemer is van al die biografieën die in de jaren tachtig in Scandinavië verschenen.

Kan de romanbiografie in zijn verst doorgevoerde vorm, volgens de criteria die aan het genre gesteld worden, nog als een biografische tekst worden opgevat? Zoveel is duide-

lijk, de recensenten hebben het er bij het schrijven van hun kritieken af en toe moeilijk mee, zijn in verwarring en weten niet goed meer wat ze nu moeten recenseren: een roman of een biografie.

Pijnzones, die met veel smart weer worden opengereten

In veel gevallen blijkt het schrijven van een biografie - in welke vorm dan ook - een bijzonder pijnlijk proces. Zeruneith gaat in zijn inleiding in op de 'infernorapporten' die de 'nieuwe biografieroman' blijkens de wordingsgeschiedenissen voor hun auteurs zijn: 'Biografieën zijn pijnzones, die met veel smart weer worden opengereten'. Of zoals Henrik Stangerup het verwoordt:



> 'Mijn manier was, dat ik als roman-auteur de twee personen waarover ik heb geschreven ben *geworden*, door middel van onbedoelde crisissen en toestanden van trance; of iets minder plechtig gezegd: door me helemaal in de persoon in te leven, wat iets heel anders is dan sympathie voor hen te voelen.'[17.]

De essays in *Livsformer. Otte bidrag om biografi* maken duidelijk dat de auteurs zich op veelal pijnlijke wijze hebben vereenzelvigd met het onderwerp en dat in alle biografieën ook een duidelijke autobiografische motivatie is te vinden.

Ten slotte noem ik een derde biografie-vorm waar auteurs mee experimenteren: de presentatie van een onnoemelijke hoeveelheid aan (triviale) feiten, vanuit de idee dat alleen op die manier de werkelijkheid van de geportretteerde kan worden gereconstrueerd.

> '"Ik heb de Nobelprijs gekregen," zei Sigrid Undset over haar breiwerk gebogen, terwijl ze met haar man Svarstad die op die dinsdag 13 november 1928 toevallig ook op Bjerkebaek was, koffie zat te drinken. Marthea Mortenstuen had haar zojuist aan de telefoon geroepen en daar had ze het nieuws gehoord. [...] Het duurde niet lang voor het felicitaties regende, haar beste vrienden kwamen langs, sterke drank had inmiddels de glaasjes sherry afgelost en er kwamen zoveel bloemen dat Bjerkebaek wel een kapel leek, zei Svarstad.' (p. 229)

Het fragment is afkomstig uit het boek *Menneskes hjerter. Sigrid Undset - en livshistorie* (In het hart van de mensen. Sigrid Undset - een levensgeschiedenis, 1993). In deze biografie doet de biograaf Tordis Ørjasaeter haar best om het feitenmateriaal ontleend aan artikelen, boeken en brieven van Undset en gesprekken met mensen die Undset gekend hebben, niet te interpreteren. In haar voorwoord zegt Ørjasaeter dat ze zo door de levensgeschiedenis en de gedachtenwereld van Undset werd gegrepen, dat ze over Undsets leven wilde berichten zoals deze dat zelf moest hebben beleefd. Het betekende voor de auteur dat ze geen literatuurwetenschappelijke analyse van Undsets werk en geen persoonlijke bespiegelingen op gebeurtenissen in Undsets leven wilde geven. Dat Ørjasaeter alleen al door haar selectie van het materiaal en de

presentatie ervan in een chronologisch kader toch een sturende kracht achter haar biografie is, laat ze daarbij buiten beschouwing. Getuige besprekingen van haar biografie is ze ten dele in haar opzet geslaagd:

> 'Ørjasaeters biografie ontbeert een algemene doelstelling, dat wat het - in de terminologie van Barthes - tot een literair werk had kunnen maken. Tegelijkertijd biedt haar fragmentatie de lezer de mogelijkheid om zelf meer te lezen (of te schrijven), de mogelijkheid om in alle citaten een eigen samenhang te vinden.'[18.]

Het lijkt alsof een groep auteurs in Scandinavië op het kruispunt van twee wegen terecht is gekomen: het failliet van de roman leidt naar de biografie (de weg van de geschiedenis naar de kunst) en de beperkingen van de biografie leiden naar de romanbiografie (de weg van de kunst naar de geschiedenis). In het voorafgaande heb ik besproken hoe dit tot een verweving van beide genres leidt. Soms mondt dit uit in een symbiose van een biografie en een autobiografie, soms in een roman - of nauwkeuriger gezegd een romanbiografie - en soms in een biografie die niets anders wil zijn dan een verzameling 'levensgegevens'. Het laat zien dat auteurs het genre biografie bijzonder ruim interpreteren en dat het gebruik van het biografische genre wordt gezien als een mogelijkheid om een heelheid te construeren, die men in louter fictieve teksten kennelijk niet kan bewerkstelligen. Blijft tot slot de vraag waarom Scandinavische auteurs zo'n aandacht voor hun literaire voorgangers hebben. Zijn hedendaagse Scandinavische auteurs op zoek naar hun identiteit door hun alter-ego te beschrijven? Misschien een aardige hypothese om aan een nadere studie te onderwerpen. Het is op zijn minst een mogelijke verklaring van hun drijfveren, want, om met de woorden van de Caribische auteur Maryse Condé te besluiten:

> 'Een Europese schrijver als Marcel Proust doet in "A la recherche du temps perdu" ook niet anders dan zijn identiteit zoeken. Iedere schrijver probeert telkens opnieuw een antwoord te formuleren op de vraag "wie ben ik en hoe besta ik in de wereld?" Als hij het antwoord op die vraag heeft gevonden, kan hij wel ophouden met schrijven.'[19.]

Eindnoten:

1. 'På sporet av en ny roman', in: *Vinduet*, nr. 3, 42. årgang, Oslo, 1988.
2. Amalie Skram was voor haar huwelijk met Erik Skram getrouwd met scheepskapitein Müller (opm. JK).
3. De fragmenten zijn, evenals de nog volgende fragmenten uit het werk van Køltzow en Solstad, vertaald door de auteur van dit artikel.
4. Fidjestøl, Kirkegaard, Aarnes, Aarseth, Longum en Stegane: *Norsk litteratur i tusen år* (Duizend jaar Noorse literatuur), Landslaget for Norskundervisning/Cappelen, maart 1994.
5. *Min venn Sigrid Undset*, 1946.
6. *Sven Moren og heimen hans*, 1951.

7. Dat de politiek links georiënteerde Solstad zich door de president-directeur van het concern, als 'hofdichter' had laten engageren, wekte in Noorwegen verbazingwekkend weinig opschudding. Evenmin het feit dat de auteur - zoals de titel reeds doet vermoeden - in zijn werk focusseert op de bezittende klasse: zijn hoofdpersonages zijn de stichters, de eigenaars en de elkaar opvolgende directeuren van het concern en niet de arbeiders, de vakbonden. De roman is overigens niet door Solstads 'huisuitgeverij' Oktober uitgebracht, maar door het grote uitgeversconcern Cappelen en wordt in de al eerder genoemde, onlangs verschenen Noorse literatuurgeschiedenis niet genoemd, in tegenstelling tot zijn in 1992 verschenen roman *Ellevte roman, bok atten* (Elfde roman, boek achttien).
8. Bijvoorbeeld door Jan Romein onder het lemma biografie, Van Dale *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, twaalfde druk, Utrecht/Antwerpen, 1992, p. 379.
9. In het artikel 'De kleine geschiedenis van het individu en de grote van de samenleving' in het literaire tijdschrift *Samtiden*, nr. 5, 1989, gaat Helge Rønning, literatuurwetenschapper en hoogleraar aan het Instituut voor Media- en Communicatiekunde van de Universiteit van Oslo, in op de verschuiving van roman naar biografie, die hij in de jaren zeventig en tachtig in de Noorse literatuur waarneemt.
10. Het is in dit artikel overigens niet mijn bedoeling geweest om het genre uitvoerig te belichten. Voor theoretische besprekingen van uiteenlopende aard van het genre als zodanig verwijs ik naar bijvoorbeeld Leon Edel, *Writing Lives: Principia Biographica*, 1984; Jeffrey Meyers: *The Biographer's art*, 1989; Ken Plummer: *Documents of Life: an introduction*, 'Contemporary social research series: 7', Ian Hamilton: *Keepers of the flame: literary estates and the rise of biography*, 1992; Norman K. Denzin: *Interpretive biography*, 'Qualitative research methods series 17', 1989; Barbara Foley: *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, 1986.
11. Omwille van de lijn die ik in dit artikel wil vasthouden, ga ik hier niet met Zeruneith in discussie of de door hem beschreven trend niet eerder dan in 1981 heeft ingezet. Zo schreef de Noorse auteur Jens Bjørneboe al in 1965 een prachtige biografie in romanvorm over het leven van de Noorse fin de siècle auteur Ragnhild Jølsen.
12. Ulf Gyllenhak over Björn Ranelid en Stig Dagerman. 'Psykologiskt säkert men preciöst'. In: *Bonniers Litterära magasin*, nr. 6, Stockholm, 1993, p. 33
13. Sigrid Combüchen, *Byron. Een roman*, vertaald door Karst Woudstra, Meulenhoff, Amsterdam, 1991, p. 9.
14. Sigrid Combüchen in 'Den biografiske Dimensionen', in *Nordisk Fantasi*, Viborg, 1990.
15. 'Den biografiske Dimensionen', p. 55.
16. 'Den biografiske Dimensionen', p. 55.
17. *Livsformer*, p. 133.
18. Trygve Riiser Gundersen: 'Menneskenes hjerter. Sigrid Undset - en livshistorie av Tordis ørjasaeter' in *Vinduet*, nr. 1, Oslo, 1994, (p. 59).
19. Judith Uyterlinde in gesprek met Maryse Condé ter gelegenheid van de vijfde Annie Romein-Verschoorlezing die Condé op 2 maart 1994 hield in Leiden (NRC Handelsblad, 1 maart 1994).

Henk van der Liet
In den vreemde
Over Karen Blixens autobiografische roman Out of Africa

En venant de là jusqu'ici
Il a bien changé sur la route
(J. de Cailly)

De Deense literatuur kent in verhouding een opvallend groot aantal internationaal bekende ‘klassieke’ schrijvers. Daartoe kunnen we naast de sprookjesdichter Hans Christian Andersen (1805-1875) en de schrijver-filosoof Søren Kierkegaard (1813-1855) zeker ook Karen Blixen (1885-1962) rekenen. Karen Blixen (pseud. Isak Dinesen) geniet bij het grote publiek vooral bekendheid dankzij haar roman *Out of Africa.* Deze populariteit dankt het boek niet in de laatste plaats aan de gelijknamige film van de Amerikaanse regisseur Sidney Pollack, met in de hoofdrollen de Hollywoodsterren Meryl Streep en Robert Redford.

In dit artikel ga ik in op de roman *Out of Africa* en de specifieke problemen die het boek opwerpt met betrekking tot de genrebepaling. Aan de hand van de tekst wil ik trachten vast te stellen op welke wijze Karen Blixen aan de autobiografie een eigen invulling en vorm heeft gegeven. De aandacht gaat daarbij vooral uit naar de wijze van representatie van het ‘ik’ van de auteur in deze autobiografische tekst, en de manier waarop het schrijfproces een welhaast ruimtelijk karakter verleent aan het beeld dat de auteur van haar eigen persoonlijkheid en leefwereld geeft.

Wanneer men de literatuur over het oeuvre van Karen Blixen bestudeert, valt het op hoe vaak en hoe nadrukkelijk men leven en werk met elkaar wenst te verbinden. Ook uit dit artikel zal blijken dat zulks niet geheel te vermijden is, al ben ik van mening dat er erg veel geschreven is over de relatie tussen werk en leven van deze schrijfster, dat geen andere doel dient, dan het in stand houden van en bijdragen tot een literaire mythe. Hier zal ik mij tot het werk trachten te beperken en de biografische mythevorming aan anderen overlaten.

Biografische achtergronden

Karen Blixen had gedurende haar jaren in Afrika - na haar huwelijk met de Zweedse baron Bror Blixen probeerde ze tussen 1914 en 1931 een koffieplantage in de buurt van Nairobi draaiende te houden -, in elk geval vanaf het midden van de jaren twintig, met de gedachte gespeeld om haar Afrikaanse belevenissen literair te gebruiken.[1] Maar de vruchten van deze inspanningen, zoals het gedicht *Ex Africa* (1925), bleven vrijwel onopgemerkt. Dat ze na haar definitieve afscheid van de plantage een boek wilde schrijven dat anders was dan haar fictionele oeuvre, blijkt onder meer uit het feit dat *Out of Africa* onder haar eigen naam verscheen en niet onder haar *nom de plume* Isak Dinesen, waarmee zij debuteerde.[2] Het motto op het titelblad, waarin verwezen wordt naar de deugd van het spreken van de waarheid, onderstreept deze intenties van de schrijfster. Ook in de tekst zelf getuigt zij van dit streven: ‘wanneer ik zo nauwkeurig mogelijk mijn ondervindingen op de plantage (...) te boek stel’ (p. 24).

Karen Blixen wees er in interviews regelmatig op, dat zij in dit boek niets anders dan de waarheid had willen vertellen. In de literatuur over *Out of Africa* zien we dat het boek lange tijd inderdaad als een hoofdzakelijk op feiten gebaseerde autobiografie opgevat wordt.[3.] De achterliggende gedachte bij veel critici was, dat er tussen de autobiografische geschriften en het fictionele proza een scherpe scheiding viel te trekken waarbij Karen Blixen zich in *Out of Africa* redelijk aan de feiten zou hebben gehouden. Maar sinds haar dood is dat beeld sterk gewijzigd. Door de publikatie van auto-

biografische geschriften van anderen, door de bestudering van archiefmateriaal, maar ook door de publikatie van haar eigen *Schaduwen op het gras* (1960) - in zekere zin een aanvulling op *Out of Africa* - en bovenal door de uitgave van haar brieven *Letters from Africa (1914-31)*, is er nieuw licht geworpen op de feitelijke toedracht van een aantal gebeurtenissen. Vast is komen te staan dat *Out of Africa* een aanzienlijk hoger gehalte aan fictie bevat, dan men in eerste instantie dacht.[4] Maar de vraag die hier centraal staat, is in hoeverre het waarheidsgehalte en het bijzondere estheticisme van de tekst inherent of juist strijdig zijn aan de eisen van het genre.

Autobiografische waarheid

Het begrip ‘waarheid’ neemt in de literatuur over de autobiografie een centrale plaats in, maar is wat mij betreft een punt van ondergeschikt belang. In de eerste plaats omdat ik me niet wil laten verleiden tot allerlei hermeneutische vragen over de relatie tussen autobiografische tekst en het leven dat erin wordt afgebeeld. En in de tweede plaats omdat ik van mening ben dat het menselijk geheugen, de basis van het autobiografische schrijven, een verre van betrouwbare bron is als het er om gaat belevenissen uit het verleden waarheidsgetrouw weer te geven.

Theoretici als Spengemann[5] wijzen erop dat er door de bank genomen twee grondhoudingen zijn aangaande het probleem van de waarheid in relatie tot het genre van de autobiografie. Het eerste vertrekpunt is, dat de autobiograaf er naar streeft om een historisch zo nauwkeurig mogelijke en betrouwbare voorstelling te geven van zichzelf en het eigen leven. De tweede, meer literaire grondhouding is, dat de autobiograaf de historische juistheid en betrouwbaarheid minder belangrijk vindt, maar dat het vooral om het communicatieve eindresultaat gaat.

Daarnaast bestaat er sinds kort nog een derde, radicalere houding die als het postmodernistische uitgangspunt betiteld kan worden.[6] Hierbij wordt ervan uit gegaan, dat elke authentieke vorm van bewustzijn van de eigen individualiteit in het huidige tijdsgewricht onmogelijk is, of op z'n minst suspect is geworden.

Georges Gusdorf[7] heeft deze problemen getracht te omzeilen. Hij meent dat fouten en lacunes in het geheugen te verklaren zijn uit selectie en de behoefte van de auteur om een eigen beeld van de historische werkelijkheid te vormen. Daarmee is ook impliciet gezegd, dat de mate van waarheid en feitelijke juistheid in de autobiografische tekst van ondergeschikt belang is. Een visie die ik deel.

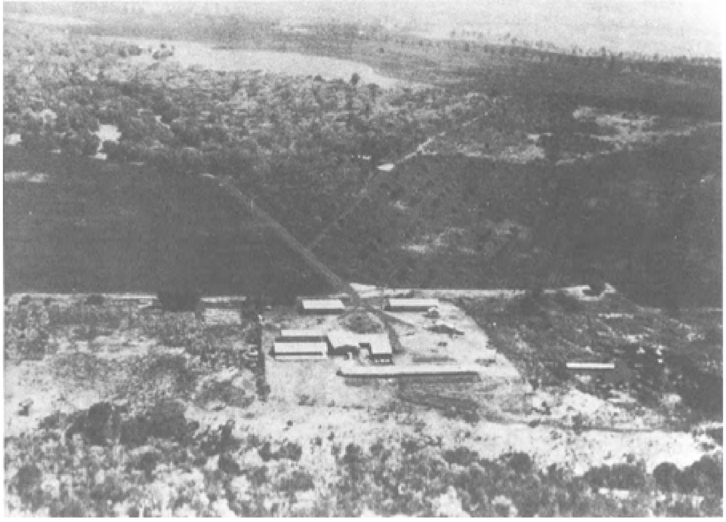
Gesteld kan worden dat de meest dominante karaktertrek van de moderne autobiografie de retrospectieve uitbeelding van de levensloop van de auteur is, waarbij het waarheidsgehalte ondergeschikt is gemaakt aan esthetische doelstellingen. Men zou kunnen zeggen dat er in de tekst slechts waarheid of waarheidsgetrouwheid wordt gesuggereerd om tussen lezer en tekst een zekere vertrouwensrelatie - een ‘pact’ of een autobiografische ‘ruimte’ - tot stand te brengen. De meeste lezers van moderne literaire autobiografieën zijn zich er van bewust, dat er sprake is van een reconstructie of een enscenering die slechts een afgeleide is van het werkelijke leven waarop het betrekking heeft. Er zijn zelfs theoretici die de argumentatie omdraaien en beweren dat het onmogelijk is in een autobiografische tekst te liegen omdat de lezers er al a priori vanuit gaan dat het geven van de volledige waarheid niet mogelijk is.[8]

Het autobiografische genre

In de literatuur over *Out of Africa* wordt geen eenduidig antwoord gegeven op de vraag met welk genre we hier te maken hebben. In sommige artikelen wordt zeer onduidelijk met de terminologie omgesprongen, er wordt gesproken van ‘a sort of spiritual autobiography’ en ‘memoir’.[9.] In het beroemde boek van Robert Langbaum *The Gayety of Vision: a Study of Isak Dinesen's Art* wordt als genre-aanduiding gekozen voor de omschrijving: ‘an authentic pastoral, perhaps the best prose pastoral of our time’.[10.]

Susan Hardy Aiken spreekt in *Isak Dinesen and the engendering of narrative* over een boek waarin elementen zitten uit de klassieke tragedie,

pastorale, autobiografie, memoire, reisverhaal, dat qua toon zowel lyrisch, filosofisch als aforistisch van aard is, en dat niet onder één noemer is te vangen.[11.] Frank Egholm Andersen meent ten slotte dat *Out of Africa* alleen maar lijkt op een autobiografie, terwijl het uiteindelijk een fictioneel werk is. Een visie die de moeite van het onderzoeken waard is. Vergelijken we de tekst van *Out of Africa* met vier door verschillende literatuurwetenschappers genoemde minimale genrecriteria[12.], dan moet geconcludeerd worden dat het boek zoals in zoveel andere gevallen, voor een deel wél en voor een ander deel niet aan de vereisten voldoet: 1. Er is inderdaad sprake van episch proza in de verleden tijd, dat hoofdzakelijk gaat over gebeurtenissen uit het verleden. 2. Het narratieve verloop voldoet niet aan de eis, omdat er geen lineaire voortgang is en er op het eerste gezicht ook geen tendens tot coherentie te bespeuren valt. 3. De centrale thema's zijn wèl het privé-leven en persoonlijke ervaringen, maar het hoofdthema, dat van de ontwikkeling van de persoonlijkheid lijkt geheel te ontbreken. Ook zitten er een aantal essentile lacunes in het geschetste privéleven, waarbij de tekst eerder doet denken aan een memoire, dan aan een autobiografie. 4. Aan de belangrijke formele eis, het samenvallen van de instantie die de autobiografische tekst vertelt (de verteller) met de schrijver en de protagonist lijkt voldaan te worden.[13.]



De plantage vanuit de lucht gezien. Westerse rechtlijnigheid in het woeste Afrikaanse landschap. Raakpunt van twee werelden.

In de moderne autobiografie is het uitgangspunt dat het geschreven leven door een soort centripetale kracht duidelijk naar één centraal punt wordt voort gestuwd, sterk in verval geraakt. Dat blijkt overduidelijk uit de toenemende fragmentatie van de teksten en het verdwijnen van een sturend principe - een

leidraad, religieuze overtuiging of levensfilosofie - uit de autobiografische tekst. Dit verschijnsel kunnen we ook bij Karen Blixen duidelijk waarnemen. Wat direct aan *Out of Africa* opvalt, is dat het een zo gefragmenteerde tekst is, een echte samenhangende chronologie en een narratief verloop dat tot een eenheid leidt, ontbreken. Sleutelbegrippen voor de vorm van het boek zouden discontinuteit en associatie kunnen zijn. Het enige structuur-principe dat duidelijk aanwijsbaar is, is het 'zondeval-motief'.[14.]

Out of paradise

O*ut of Africa* werd pas zes jaar na het vertrek van Blixen uit Afrika gepubliceerd, de schrijfster heeft dus ruim de tijd gehad om letterlijk en figuurlijk afstand te nemen van Afrika. Blixen ging zich pas ècht op het schrijven toeleggen, nadat ze uit Afrika was vertrokken. Afrika werd pas literair door haar ontgonnen en vorm gegeven toen ze terug gekeerd was in Denemarken.[15.]

Door auteurs als Eric O. Johannesson[16.] en Marquart Scholz[17.] is uitgebreid gewezen op overeenkomsten tussen de literaire verhalen van Blixen en haar autobiografische geschriften. Eén van de belangrijkste overeenkomsten is, dat in beide tekstsoorten verdwenen archaïsche werelden literair opnieuw tot leven worden gebracht. Zo voert Blixen in *Out of Africa* een pre-modern tribaal en koloniaal Afrika ten tonele dat tijdens haar verblijf daar al grotendeels verdwenen was. Het archaïsche beeld van Afrika doet sterk denken aan de wereld in haar novellen, die zich bij voorkeur afspelen in een niet nader gedefinieerd archaïsch-feodaal Europa. Het verdwijnende of al verdwenen Afrika wordt bewust literair getransformeerd tot een esthetische constructie, wat onder meer tot uiting komt in de verbanden die er in de tekst gelegd worden tussen het Afrikaanse landschap en kunstvoorwerpen zoals wandtapijten en dergelijke. Zo worden levende wezens vaak middels een metaforische transformatie onderdeel van dit geësthetiseerde wereldbeeld.

> 'Ik had een kudde olifanten door het dichte oerwoud zien trekken [...]. Het was in reuzenafmetingen de zoom van een heel oud en oneindig kostbaar Perzisch tapijt, in de kleuren groen, geel en zwartbruin.' (p. 19)

Ook kenmerkt de tekst zich door de neiging om situaties en gebeurtenissen om te vormen tot dramatische en rituele handelingen, vaak met verwijzingen naar de wereld van de opera, ballet of mythologie en klassieke literatuur.[18.]

Een essentieel thema in *Out of Africa* is het verlangen naar iets ongrijpbaars: een thuis dat zich in ruimte èn tijd onherroepbaar ergens anders bevindt. Dit regressieve verlangen blijkt al direct uit de eerste zin van het boek: 'Ik had een plantage in Afrika, aan de voet van het Ngong-gebergte'. (p. 9) Van meet af aan is de lezer ervan doordrongen dat er sprake is van iets dat er niet meer is: de plantage is mislukt en verdwenen. Anders gezegd: het is niet gelukt de wilde krachten van de Afrikaanse natuur te bedwingen en tot een landbouwbedrijf om te vormen. De strijd tussen de planter en de natuur komt in de tekst ruimtelijk tot uitdrukking in de behoefte aan geometrische vormen van de planter enerzijds en de organische willekeur van de

natuur anderzijds. Door het wisselende succes van de beide polen in dit krachtenspel ontstaat er een beeld van het Afrikaanse landschap dat veel weg heeft van een fantoombeeld; onscherp, vaag, diffuus, ongrijpbaar, onwerkelijk bijna:

> ‘In dit wilde, ongelijkmatige landschap zag een bebouwd en volgens de regels bewerkt stuk grond er heel mooi uit. [...] ik besefte hoe de menselijke geest naar wiskundige figuren haakt.’ (p. 12)

Het mislukken van de plantage dringt in de tekst door als een mislukte ordening, en niet geslaagde beteugeling van de natuur. Het mislukken van de plantage is niet alleen te wijten aan praktische omstandigheden zoals de discutabele natuurlijke gesteldheid en falende financiën, maar evenzeer aan de ‘ongrijpbaarheid’ van de Afrikaanse natuur en de ontoereikendheid van de wijze waarop de Europea-

nen haar tegemoet treden. Dit onvermogen wordt in de tekst weerspiegeld als structuurloosheid en fragmentatie van de verhaallijn.[19.] De twee polen in de strijd die Blixen voert, worden ook ‘ruimtelijk’ gerepresenteerd: de plantage bevindt zich in een soort *no-mans-land* precies tussen de civilisatie (12 mijl van Nairobi, het centrum van de koloniale, blanke macht) en de wilde ontembare natuur, die nauwelijks cultivatie toestaat (iets te hoog gelegen voor de verbouw van koffie). De plantage is de plaats waar beide werelden met elkaar botsen en waar geen van beiden de overhand heeft, steeds is er sprake van een beweging, een niet aflatende strijd of getijdenwisseling tussen beide werelden of ‘ruimten’. Blixen beeldt Afrika - in tegenstelling tot Europa - uit als een vloeiende, bewegende en labiele ruimte.[20.] Hetgeen al direct op de eerste bladzijden van het boek blijkt:

> ‘Midden op de dag leek de lucht te leven boven het land als een brandende vlam; ze tintelde, golfde en blonk als stromend water, weerspiegelde en verdubbelde alle voorwerpen en verwekte grootse fata morgana's.’ (p. 10)

Net als de plantage die buiten de stedelijke (blanke) civilisatie is gesitueerd, bevindt ook de verteller zich buiten het eigen culturele territorium. Blixen is een *outsider*, ze maakt geen deel uit van de Britse koloniale gemeenschap, noch van de tribale samenleving van de autochtonen. Daarnaast is zij als vrouwelijke farmer ook een buitenstaander ten opzichte van de mannelijke wereld.

Blixen onderstreept door het ‘bewegende beeld’ dat ze in de tekst oproept, haar ongrijpbaarheid als *outsider*, waardoor een indruk ontstaat van *afwezigheid*, van steeds ergens niet zijn.[21.] In het Nederlands zou de term ‘vervoering’ in (de oorspronkelijke) letterlijke en overdrachtelijke zin toegepast kunnen worden.

De afwezigheid of ongrijpbaarheid komt ook naar voren in de vele ingebedde parabels en vertellingen, zoals in het verhaal van de leguaan (p. 225-226). Deze parabel heeft als strekking dat zodra men iets natuurlijks of authentieks wenst te bezitten of aan zich wil onderwerpen, het vervliegt, ongrijpbaar wordt en zijn bekoring verliest.[22.] In het lot van de leguaan, die doodgeschoten plotseling zijn prachtige kleuren verliest, weerspiegelt zich het lot van Blixen. Als de koffieoogst definitief is mislukt en het lot van de plantage bezegeld is, merkt de verteller op: ‘alle kleur en leven vloeide uit de wereld om me heen weg’ (p. 281).

Taal als toevluchtsoord

O*ut of Africa* is in zekere zin een onafgebroken relaas over verlies en dood, het beschrijft het proces van vervreemding en ontheemding ten opzichte van een plek die in belangrijke mate heeft bijgedragen tot de vorming van de persoonlijkheid van de auteur èn tot het beeld dat de auteur daarvan heeft. Hoe diep de gevoelens van onthechting van de ‘geboortegrond’ van de eigen identiteit zijn, blijkt bijvoorbeeld uit dramatische wendingen als: ‘waar ik ook heenging, gleed de grond onder mijn voeten weg en de sterren vielen van de hemel’ (p. 317).

Het hele boek culmineert in zekere zin in de dood van de geliefde, Denys Finch-Hatton. Wanneer het verlies en het verval een absoluut dieptepunt hebben

bereikt, verdwijnt ook de (oude) identiteit van de verteller: ‘maar toen ik langzamerhand niets meer over had, was ik zelf het lichtst van alles, een ding waar het lot zich gemakkelijk van kon ontdoen’ (p. 326). Wellicht heeft Blixen de ontheemding en het nostalgische verlangen naar Afrika (als verdwenen entiteit in tijd en ruimte), juist willen vangen in de losse structuur en de specifieke écriture die zo kenmerkend is voor het boek.[23.]

Zoals eerder opgemerkt, verscheen *Out of Africa* pas zes jaar na het vertrek van Blixen uit Afrika. Het verlies van het directe contact met de oorsprong van het eigen ‘ik’ (Afrika), wordt langs literair-esthetische weg gecompenseerd. Blixen lijkt een literaire ruimte te creëren die vanuit de ontheemding wordt gevoed. De eigen identiteit wordt daardoor gekoppeld aan de wijze waarop Afrika nieuw leven wordt ingeblazen, de wijze waarop het *afwezig zijn* literair geconcretiseerd wordt.

Het belang van deze compenserende scheppingsdrang is duidelijk in *Out of Africa* waar te nemen. Dat geldt in het bijzonder voor het thema van de vervoering, dat metaforisch gestalte krijgt in het thema van het vliegen:[24.]

Misschien wel de bekendste foto van Karen Blixen, gemaakt door Cecil Beaton, New York 1959.

> ‘Aan Denys Finch-Hatton heb ik de meest grootse en meeslepende ervaring van mijn leven in Afrika te danken: ik heb met hem boven Afrika gevlogen. Daar, waar weinig of geen wegen zijn en waar men op de vlakte kan landen, wordt vliegen iets van werkelijk en wezenlijk belang in het leven: er gaat een nieuwe wereld open. [...] De taal komt woorden te kort om de ervaring van het vliegen te beschrijven en zal mettertijd nieuwe woorden moeten verzinnen.’ (p. 209)

Er wordt hier dus een duidelijk verband gelegd tussen het vliegen - dat natuurlijk ook mythologische en religieuze connotaties heeft - en de taal als instrument.

Ook op andere manieren wordt er een verband gelegd tussen het verblijf in Afrika, in het bijzonder het voortbestaan van de plantage, en het schrijven. Tijdens een lange periode van ernstige droogte, waarin het bestaan van de autochtone bevolking op het spel komt te staan vergaat hen de lust tot spreken en vallen zij stil. De verteller daarentegen neemt juist op het moment waarop het concrete bestaan met de ondergang bedreigd wordt, haar toevlucht tot de taal en het schrijven (p. 44-45).

Het blijkt dat het schrijven voor de verteller steeds belangrijker wordt en in toenemende mate het werk op de plantage gaat vervangen. De plantage - die vanuit de lucht op een (semiotisch) teken in het uitgestrekte en onregelmatige Afrikaanse landschap lijkt - en het schrift, worden onderling uitwisselbare grootheden. Maar zo geometrisch als de landerijen en gebouwen er van boven uitzien, zo onregelmatig en gefragmenteerd is het schrijven. Blixen geeft indirect en

met enige zelfspot, commentaar op het gebrek aan coherentie in *Out of Africa* in de weergave van een gesprek met de huisjongen Kamante:

> '"Kijk eens, Msaboe," zei hij, "dit is een goed boek. Het hangt helemaal aan elkaar; zelfs als je het oppakt en er heel hard aan schudt valt het niet uit elkaar. De man die het geschreven heeft is erg knap. Maar wat u schrijft," ging hij door [...] "is helemaal los. Als de mensen vergeten de deur dicht te doen, vliegt het naar alle kanten, zelfs op de grond, en dan wordt u boos. Dat wordt geen goed boek."' (p. 48)

Ook de manier waarop Kamante zelf brieven schrijft, of liever láát schrijven, door professionele briefschrijvers die zich in de beurt van postkantoren ophouden, vertoont overeenkomsten met de het schrijven van Blixen. De professionele briefschrijvers bedienen zich evenals Blixen van het Engels, dat zij niet zo goed beheersen als hun moedertaal en ook hun écriture kenmerkt zich door fragmentatie. Zij transformeren de mondelinge mededelingen van hun opdrachtgevers tot teksten die zij naar hartelust aanvullen met allerlei franje en digressies die de inhoud er zeker niet gestroomlijnder op maken. Deze briefschrijvers gebruiken ter verluchtiging van hun brieven verschillende kleuren inkt, wat lijkt op het wisselende gebruik dat Blixen maakt van verschillende genres in *Out of Africa.* Tevens verzenden de Afrikanen meerdere brieven over hetzelfde onderwerp wat weer doet denken aan het verschijnsel dat Blixen steeds weer terugkeert naar dezelfde thema's.

Deze parallellen in *Out of Africa* wijzen erop dat Blixen het schrijven over en beschrijven van Afrika, niet mogelijk achtte in een niet-ambiguë structuur en schriftuur.[25.] Het schrijven over het eigen verleden (in Afrika) dwingt Blixen een nieuw discours, een alternatieve taalruimte te ontwikkelen.

Men zou kunnen zeggen, dat Blixen Afrika op deze speciale manier met schrijven en vertellen associeert, omdat haar vaardigheid als vertelster daar tot volle wasdom kwam: deze vaardigheid werd pas tot schrift geconcretiseerd na het verlies van de plantage en haar terugkeer naar Europa. Overigens wordt er in *Out of Africa* ook een regressief verband gelegd tussen het schrijven en het verval van het 'oude' Afrika waarin de geschreven taal nog nauwelijks een rol van betekenis speelde. Het verdwijnen van dit 'oorspronkelijke' Afrika uit de pre- en vroeg-koloniale periode, valt samen met de opkomst van de geschreven taal in Afrika (p. 110-111). Met de verspreiding van het schrift (en *de* Schrift?) lijkt bij Blixen de onschuld verloren te gaan en de bijna magisch-rituele betekenis van het geschreven woord te verdwijnen. De grote betekenis die de schrijfster juist aan de oerfuncties van het schrijven hecht, laten zich illustreren aan de hand van het verhaal *Baroea a Soldani* in *Schaduwen op het gras*, waarin de bezwerende kracht van een brief van de Deense koning centraal staat (p. 37-50). Ook in *Out of Africa* treffen we iets dergelijks aan, bijvoorbeeld in het verhaal van Jogona. In dat verhaal wordt ondubbelzinnig het existentiële karakter van het vertellen en schrijven bij Blixen getoond. Als uiteindelijk overtuigend blijkt dat de plantage niet meer te redden valt, accelereert de neergaande lijn in de tekst onder meer met de dood van Denys Finch-Hatton. Het vertrek uit Afrika is voor de verteller een overgang naar een geheel andere bestaansvorm, een soort 'hiernamaals' wacht. Het contact met het concrete leven zal plaats maken voor een afgeleide daarvan: de literatuur, het vertellen van verhalen en de magie van het schrift. Dit

indirecte, geësthetiseerde leven is echter net als het beeld dat Blixen van Afrika had, meerduidig, ongrijpbaar en meerdimensionaal van aard.

Waarheid en betrouwbaarheid

Hoewel het motto van *Out of Africa* ‘paardrijden, boogschieten en de waarheid spreken’ is, gaat dit laatste voor de inhoud van het boek slechts ten dele op. Een interessante vraag is echter of het waarheidsgehalte bij de moderne autobiografie nog wel van zo'n belangrijke rol speelt. In zijn boek *Telling lies in Modern American Autobiography* gaat Timothy Dow Adams uit van de stelling dat alle autobiografen onbetrouwbare vertellers zijn,

maar dat het bijzonder moeilijk is om op overtuigende wijze een levensverhaal in z'n geheel te verzinnen. Hij is niet zozeer geïnteresseerd in de vraag of een autobiograaf al dan niet de waarheid vertelt, maar wél in de vraag waarom ze dat niet doen. Volgens hem hoeft een autobiografie ook niet tot in alle details te kloppen, maar gaat het erom dat de auteurs proberen 'metaforisch correct' te zijn.[26.] Dit mede omdat de moderne lezer zich maar al te goed bewust is van de onmogelijkheid om over het eigen leven 'de waarheid' te vertellen.

Een van de intrinsieke krachten van het autobiografische genre is gelegen in het feit dat gedaan wordt *alsof* er een waarheidsgetrouw beeld van de werkelijkheid wordt gegeven. Voor wat de vorm betreft, wordt er gekozen voor schrijf- en vertelwijzen die afkomstig zijn uit de wereld van de fictie. In steeds mindere mate wordt gebruik gemaakt van de verhoudingsgewijs weinig gestilliseerde vormen, die juist zo karakteristiek waren voor oudere autobiografieën en aanverwante ego-documenten. Deze sterke fictionalisering van het moderne autobiografische discours, gaat ook op voor *Out of Africa.*

In de traditionele zin van het begrip, moet het autobiografische project van Blixen als mislukt worden beschouwd. In dat opzicht onderscheidt *Out of Africa* zich niet van de meeste andere literaire autobiografieën in de twintigste eeuw. Het boek voldoet maar zeer ten dele aan de eerder genoemde, formele genrecriteria. Desalniettemin wordt het toch vaak en terecht als autobiografie opgevat.

De onoverzichtelijkheid van de persoonlijke ontwikkeling, de meerduidigheid (ambiguïteit) van het beeld dat de schrijver heeft van het eigen bestaan en de eigen wordingsgeschiedenis, maken dat er niet langer sprake is van een streven naar eenheid, waarheid en een uitgesproken centrale levensvisie. Meerduidigheid en een discontinuë structuur zijn symptomen van het feit dat het bestaan nog slechts op indirecte wijze gerepresenteerd kan worden. Soms zien wij zelfs de taal, de schriftuur, geheel in ontbinding raken en moet de lezer zèlf de lacunes in de tekst invullen.[27.]

Bij de moderne en vooral literaire autobiografie is de zelfstilliserende dynamiek van de tekst van cruciaal belang. Het zoeken naar het juiste discours waarbinnen en waarmee de eigen identiteit vorm krijgt, is belangrijker dan de vraag of de verteller betrouwbaar is en/of de waarheid spreekt. Dat is ook een verklaring voor de toenemende vervlechting van traditionele autobiografische vormen en literaire fictie.[28.]

In toenemende mate zijn *de tekst en het schrijfproces zelf* onderwerp van het autobiografische proces geworden: het zich bewustworden van de relatie tussen de zich ontwikkelende persoonlijkheid en de tekst. Het ontdekken van de esthetische mogelijkheden van het woord en de schriftuur, zijn thema's die steeds sterker doorklinken in de moderne autobiografie, die al lang niet meer een referaat is van belevenissen.

Een rake beschrijving van deze tendensen treffen we aan bij Paul John Eakin, die stelt dat moderne autobiografen:

> 'no longer believe that autobiography can offer a faithful and unmediated reconstruction of a historically verifiable past; instead, it expresses the play of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness.'[29.]

Iets dat we ook in *Out of Africa* kunnen waarnemen, een boek dat we als vroeg voorbeeld van de moderne literaire autobiografie kunnen bestempelen.

Eindnoten:

1. Juhl, Marianne, 'Om *Den afrikanske Farm.* Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens anden bog', in: *Blixeniana 1984*, København: Karen Blixen Selskabet, 1984, p. 22-23.
2. Juhl citeert een brief van Blixen aan haar Amerikaanse uitgever Robert K. Haas van maart 1934: 'I have got a few short, quite truthful recounts of my life on the African farm [...]. I have to have these published under my real name, as they deal with real facts and people.' Juhl, 1984 p. 38.
3. Zie in dit verband o.a. Andersen, Frank Engholm, 'Karen Blixens selvbiografi og fiktion'. In: *Edda*, LXXXVI, 1986, p. 81-86. De discussie wordt in feite al geopend in de eerste Amerikaanse recensies, bijvoorbeeld die van Katherine Woods in *The New York Times Book Review* van 6 maart 1938: 'It is an autobiographical book: in one sense, only partly an autobiography, in another sense, doubly autobiographical.' Juhl, 1984, p. 116).
4. Zie bijv. Egholm Andersen, 1986, p. 82.
5. Spengemann, William C., *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre.* New Haven & London: Yale University Press, 1980, p. XII.
6. Aanhangers van deze visie zijn ondermeer Paul de Man en Marc Eli Blanchard. Zie o.a. Blanchard, Marc Eli, 'The Critique of Autobiography', *Comparative Literature*, Vol. 43, nr. 2, 1982, p. 97.
7. Gusdorf, Georges, 'Conditions and Limits of Autobiography', in: James Olney (red.) *Autobiography. Essays Theoretical and Critical.* New Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 42.
8. Zo beweert Thomas J. Roberts volgens Adams dat 'lying in autobiography is impossible because the audience begins with the assumption that the complete truth is not possible'. Adams, Timothy Dow, *Telling lies in modern American autobiography.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990, p. 14.
9. Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, 'Isak Dinesen's "Out of Africa": Regressus ad Originem'. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, LXXV, 1974, p. 453.
10. Langbaum, Robert, *The Gayety of Vision: a Study of Isak Dinesen's Art.* London/New York, 1964, p. 119.
11. Aiken, Susan Hardy. *Isak Dinesen and the engendering of narrative.* Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 230.
12. Kondrup geeft een helder overzicht van de formele criteria waaraan een autobiografie zou moeten voldoen. Zij zijn als volgt samen te vatten: 1. Het betreft vooral episch proza in de verleden tijd, dat ook hoofdzakelijk gaat over gebeurtenissen uit het verleden. 2. Het narratieve verloop kenmerkt zich meestal door een lineaire voortgang die een tendens tot coherentie vertoont. 3. De centrale thema's zijn in hoofdzaak het privé-leven, persoonlijke ervaringen en de ontwikkeling van de persoonlijkheid. (Uit deze thema's kan men al opmaken dat dit genre veel raakvlakken biedt voor allerlei aanverwante genres, zoals bijvoorbeeld de ik-roman en de 'Bildungsroman'.) 4. Maar deze aanverwante vormen missen toch één van de belangrijkste karakteristieken, te weten: het samenvallen van de verteller van de autobiografische tekst met de schrijver en de protagonist. Kondrup, Johnny, *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi.* Odense: Odense universitetsforlag, 1982, p. 19.
13. Waarbij opgemerkt dient te worden dat de naam van de auteur slechts één maal in de tekst zelf voor komt en dan niet direct, maar in een tekst in de tekst, als ondertekening van een brief namelijk (p. 140).
14. Een parallel waarop onder meer ook door Jane Kramer wordt gewezen in het artikel 'The Eighth Gothic Tale' in *The New York Review of Books* 17.7.1986. Weergegeven in Jørgensen, Aage, *Out of Africa. Omkring en film af Sydney Pollack.* Aarhus: CUK, 1988, p. 69-81.
15. Zie ook Bo Hakon Jørgensen in: Jørgensen (1988) p. 37.

16. Johannesson, Eric O., *The World of Isak Dinesen.* Seattle: University of Washington Press, 1961, p. 126-145.
17. Scholtz, Antonine Marquart, *De waarheid van Karen Blixen.* Baarn: Ambo, 1987.
18. Bijvoorbeeld: 'het geheel zag eruit als een smokkelaars- of soldatenkamp in een romantische opera' (p. 168) en de figuur Emmanuelsson in het hoofdstuk 'Een vluchteling op de plantage' (p. 175-181).
19. In een artikel over het probleem van de vorm in *Out of Africa* vraagt Frank Egholm Andersen zich af, of er überhaupt elementen of niveaus in de tekst zitten die het op de een of andere manier tot een eenheid maken. Hij oppert dan dat het boek de vorm heeft van een liefdesverhaal, maar dan zodanig dat de traditionele westerse mannelijke en vrouwelijke posities op ongewone wijze zijn ingevuld. Hij komt uiteindelijk tot de conclusie dat *Out of Africa* gekenmerkt wordt door een 'vrouwelijke' verhaallijn, maar 'mannelijk' is qua thematische opbouw.
    Het probleem van de vorm van *Out of Africa* heeft vele auteurs beziggehouden, o.a. Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1974) die enkele opzienbarende (misschien zelfs bizarre) visies aandraagt. Zo meent zij in de vorm van het boek een shamanistisch initiatie-ritueel te herkennen dat Blixen uiteindelijk tot haar schrijverschap zou hebben gebracht. Mäkelä verklaart dit vanuit de ervaringen met natuurgodsdiensten die Blixen in Afrika zou hebben opgedaan.
20. Aiken (1990) p. 219.
21. Susan Hardy Aiken gebruikt in dit verband de uitdrukkingen 'transport' en nostalgie. Aiken (1990) p. 284, p. 327 & p. 328.
22. Ook is er een parallel met de parabel over de giraffen voor de dierentuin in Hamburg. (p. 259-261).
23. Dit argument treffen we onder meer aan bij Susan Hardy Aiken: 'Like the shimmering, mirage-laden landscapes of Africa, in whose mutabilities and "irregularity", Dinesen implicitly figures both the "self" and the text that represent them, *Out of Africa* constitutes the ever-belated testimony that what it describes cannot be fixed.' (Aiken, 1990, p. 223).
24. In de Engelse tekst van dit citaat wordt het vliegen beschreven als: 'the most transporting pleasure of my life' (p. 204).
25. Susan Hardy Aiken suggereert eveneens, dat Blixen door deze bijzondere ('disrupting' en 'interrogating') schrijfwijze een eurocentristische manier van kijken en schrijven doorbreekt, hetgeen volgens haar één van de centrale doelstellingen van het boek is 'to disrupt our ordinary ways of seeing and reading'. (Aiken, 1990 p. 228-229.)
26. Adams, p. 169. Adams citeert in dit verband ook Donald Spence (1982): 'Narrative truth can be defined as the criterion we use to decide when a certain experience has been captured to our satisfaction; it depends on continuity and closure and the extent to which the fit of the pieces takes on an aesthetic finality. [...] Once a given construction has acquired narrative truth, it becomes just as real as any other kind of truth.' (Adams, 1990, p. 12).
27. Zie ook: Haegert, John, 'Autobiography as fiction: the example of stop-time'. In: *Modern Fiction Studies*, Vol. 33, 1987, p. 621-638. 'The rigorously retrospective nature of autobiographical narrative has, in fact, proven to be immensely problematic in more recent times. Whether due to conscious disaffection or simply a natural desire to experiment, a growing number of writers have turned away from the "omnivorous theology" of traditional autobiography, preferring instead a narrative medium more closely attuned to the casual, indeterminate, open-ended rhythms of everyday life. They have eschewed the obligations and imperatives of a fully realized, and often hopelessly idealized, self-portrait in favor of a new openess to the gratuitous complexities of existence.', p. 622.
28. Timothy Dow Adams stelt dat: 'Modern autobiographers, seeking to regain the ambiguity that naturally surrounddeed the novel at its beginnings, want to keep the reader guessing about the precise degree of fictionality within their text.' (Adams, 1990, p. 8).
29. Paul John Eakin geciteerd uit: Adams, 1990, p. 167.

Petra Broomans
Duivelse kinderen en freudiaanse vrouwen
Het oeuvre van Mare Kandre

‘Het zal mij niet verwonderen als ik later als 90-jarige - zo niet eerder - over haar zal lezen dat zij de Selma Lagerlöf, de Tove Jansson en de Karen Blixen van de jaren negentig is!’[1.] Zo voorspelt de criticus Madeleine Grive de toekomst van de jonge Zweedse schrijfster Mare Kandre. Selma Lagerlöf, Tove Jansson en Karen Blixen zijn internationaal bekende namen. Maar wie is de auteur met de onzweedse naam Mare Kandre?

Mare Kandre werd geboren in 1962 in Söderala, een klein plaatsje in Hälsingland (Noord-Zweden) als Mare Hansson.[2.] De naam Kandre is de naam van haar moeder die in 1944 uit Estland vluchtte.[3.] Toen Mare vijf jaar oud was verhuisde de familie Hansson naar Vancouver in Canada. De tijd in Canada, afgesloten met een lange reis door Noord-Amerika, zou niet alleen het begin van een interessant oeuvre betekenen, maar ook diepe sporen in het latere werk nalaten. Mare was acht toen het gezin weer terugkeerde naar Zweden en zich in Gothenburg vestigde. De thuiskomst zou voor Mare het einde van een gelukkige periode betekenen. Tien jaar woonde Mare in Gothenburg waar ze samen met haar broer een popgroep oprichtte. Na een verblijf in Londen waar ze de kunstacademie bezocht, belandde ze in Stockholm waar ze zich met muziek, schilderkunst en literatuur bezighield. Ze bracht platen uit, exposeerde en debuteerde in 1984 succesvol met *I ett annat land* (In een ander land). Mare Kandre wijdt zich nu geheel aan haar schrijverschap.

I ett annat land bestaat uit dertien korte prozavertalingen vanuit het perspectief van een jong meisje dat met haar ouders en haar Astrid - vermoedelijk het zusje van de hoofdpersoon - een reis maakt, naar ‘een ander land’. De reis kan ook symbolisch worden opgevat als een reis naar het eigen ik, het zelf. Het meisje wordt zich ervan bewust dat ze als heel klein meisje (lichamelijk) dichter bij haar ouders stond. Zoals een zuigeling uit de symbiose met de moeder zal treden, ontdekt het meisje in de kandreaanse wereld dat haar lichaam, haar geest zullen veranderen en dat ze een vreemdeling wordt te midden van haar naasten.

In het tweede boek *Bebådelsen* (De Boodschap) uit 1986, bestaande uit prozagedichten, wordt de confrontatie met de lichamelijke verandering van meisje naar vrouw verder uitgewerkt. *Bebådelsen* wordt omschreven als een geconcentreerd voorspel voor Mare Kandres eerste roman *Bübins unge* (Het kind van Bübin, 1987).

Bübins unge wordt de doorbraak van Kandre. Het is een fascinerende, maar ook gruwelijke roman over een jong meisje dat haar eerste menstruatie krijgt. Het meisje, de ik-verteller, wordt op een gegeven moment door de twee andere, volwassen romanpersonages, Onkel en Bübin, alleen gelaten met het 'jong', het kind van Bübin. Het meisje gaat het kind stelselmatig verwaarlozen, ze negeert het, pro-

beert het uit te hongeren en ten slotte, als het kind haar bijt, slaat ze het dood.

Het is opvallend dat veel recensenten voor de mishandeling en de doodslag een symbolische interpretatie zochten. Veel recensenten zagen in het kind een deel van het meisje dat gedood werd om volwassen te kunnen worden, een ritueel dat bij de eerste menstruatie, de metamorfose van meisje naar vrouw hoorde. Kandre spreekt zelf over de moord als over een concrete gebeurtenis:

> ‘Het was een ongeluk, het was zelfverdediging. Het kind bijt haar zo hard dat ze wel moest slaan totdat het kind losliet. (...) Het laat zich niet verklaren, de handeling verklaart alles. Het enige wat ik wist toen ik *Bübins unge* schreef was dat het kind moest sterven.’

Maar, zegt Kandre over de symbolische interpretatie:

> ‘De lezer heeft altijd gelijk. Er bestaat geen verkeerde interpretatie. Het is als een wandeling in het bos - dat is een gebeurtenis. Je kunt een wandeling niet duiden.’[4.]

Samengebalde smart

Na *Bübins unge* volgen de romans *Det brinnande trädet* (De brandende boom, 1988) en *Aliide, Aliide* (1991).

In *Aliide, Aliide*, waarvan hier een fragment in vertaling is opgenomen, staat opnieuw een klein meisje centraal, de achtjarige Aliide. De roman heeft een centrale positie in het oeuvre van Mare Kandre. Het boek is zowel een afronding van haar eerdere werk als een begin van een nieuwe ontwikkeling. Het vertelt van de samengebalde smart zoals Mare Kandre die zelf als outsider moet hebben ervaren toen ze als achtjarige weer terug was in Zweden. *Aliide, Aliide* zou als een autobiografische roman kunnen worden gelezen.

Mare Kandre (foto: Ulla Montan)

Aliide, Aliide begint met een scene waarin Aliide, nog in haar nachtjapon, op het balkon staat en met afschuw naar de stad (Gothenburg) kijkt waar ze nu haar leven moet doorbrengen. Het land, aan de andere kant van de oceaan, dat ze heeft moeten verlaten, was voor haar het paradijs. Daar was een andere, mooiere taal, nu moet ze weer haar oude taal spreken. Het leven in de nieuwe omgeving wordt beschreven als een hel, waarin kinderen elkaar terroriseren. In veel recensies wordt de hel van Aliide met de hel van Dante vergeleken. De hel waarin Aliide zich bevindt wordt echter als veel donkerder en afschrikwekkender ervaren.

De feitelijke biografische gegevens en ook

Kandres eigen uitspraken over de periode dat ze net terug was in Zweden rechtvaardigen een autobiografische interpretatie van *Aliide, Aliide.* Kandre over haar schooltijd in Gothenburg:

> 'Een rode lange broek kon je in de winter niet dragen, het moesten *winterkleuren* zijn, bruin en zo. Er werd veel gedaan aan psychologische oorlogvoering. Vooral bij de meisjes. Als je een vriendinnetje had en je was een dag ziek, dan vertelde die allerlei lullige dingen over je en had je als je weer terug kwam, geen vriendinnetje meer. Ik kon op niemand vertrouwen.'

Dezelfde eenzaamheid valt ook Aliide ten deel. Op een gegeven moment wil K., haar enige speelkameraadje niets meer met haar te maken hebben en raakt ze in een isolement. Aliide raakt niet alleen in een, voor een deel zelf gekozen, uiterlijk isolement, ze sluit zich ook mentaal af van haar naaste omgeving. Haar ouders, haar jongere broertje Idrok, veranderen in onbereikbare en onbegrijpelijke wezens.

Een ander terugkerend thema in *Aliide, Aliide* is de bewustwording van het eigen ik en het besef dat het kinderlichaam ooit zal veranderen in dat grote, walgelijke vrouwenlichaam. In die zin wordt alles wat met baby's te maken heeft, in Aliides ogen weerzinwekkend. Als ze een keer oppast wordt ze overvallen door de drang de baby te doden. De hulpeloosheid van de baby wekt zeer ambivalente gevoelens bij Aliide. In een zeer droomachtige, postmodern wazige scene, waarbij je als lezer op het punije van je stoel gaat zitten, legt Aliide een kussen op het gezicht van de baby, die onmiddellijk stil wordt. Maar het is niet dood en Aliide wordt overspoeld met gevoelens van schrik en schaamte. De beschrijving van die ambivalente gevoelens doordringen de lezer met het besef dat moeders in een postnatale depressie door dergelijke gedachten kunnen worden overweldigd en Kandre doorbreekt met dit thema een taboe dat ligt op babymoord en op geweld van kinderen onderling. In het vertaalde fragment uit de roman *Aliide, Aliide* wordt het ontluikende doodsbesef en de doodsangst van de achtjarige Aliide op een nachtmerrieachtige manier beschreven. Kandre schildert op sublieme wijze de oeverloze schrik van de 'hypochondrische dwangdenker'.[5.] Aliide beseft dat ze zelfs haar eigen lichaam niet kan vertrouwen.

De enige, hoopvolle, uitweg uit dit duistere kinderepos lijkt het schrijven te zijn. Het boek eindigt met de zinnen:

> 'MISSCHIEN, schreef ze. IK WEET HET NIET, schreef ze, GEEF ME DAT EN DAT. NEE, schreef ze ook, en het schrijven van deze en andere woorden werd mettertijd de meest vreemde en meest langdurige van alle vreemde, langdurige handelingen waarin zij, door de jaren heen, in haar verwarring en machteloosheid haar toevlucht zocht.' (p. 272)

Dr Dreuf

Het schrijven van *Aliide, Aliide* viel Mare Kandre bijzonder zwaar.

> ‘Het was ontzettend moeilijk om *Aliide, Aliide* te schrijven. Daarom ging het daarna zo gemakkelijk. Op het moment dat ik wilde schrijven kwamen de ideeën ook.’

Kandres laatste drie boeken, *Deliria, Djävulen och Gud* (De duivel en God) en *Kvinnan och Dr Dreuf* (De Vrouw en Doktor Dreuf) uit 1992, 1993, respectievelijk 1994, kwamen inderdaad heel snel na elkaar. De Zweedse uitgever zag zich zelfs genoodzaakt de boeken getemporiseerd uit te geven. *Deliria* en *Kvinnan och Dr Dreuf* gaan niet meer over de leefwereld van het kind of het jonge meisje, maar over de volwassen vrouw die, verlost van het lijden als kind, is beland in de hel van de volwassen vrouw. In deze boeken heeft Kandre, wat vertelstijl betreft, de donkere, bijna verstikkende toon losgelaten. Hoewel de ironie overduidelijk aanwezig is en de humor vaak zwart, krijg je - ook gezien de snelle produktie - het gevoel dat hier een opgeluchte auteur aan het woord is. In *Deliria* houdt Kandre een pleidooi voor de vrouw, de natuur en de waarde van de dichters. Kandre mengt zich met dit boek voor het eerst in het literaire debat. Het

laatste boek *Kvinnan och Dr Dreuf* handelt over het lijden van de Vrouw door de eeuwen heen. Het verhaal wordt door de vrouwelijke analysand verteld aan Dr Dreuf. Kandre werkt hier met een vorm van een polyfone monologue interieur. De lezer krijgt inzicht in de gevoelens van Dr Dreuf en hoe hij reageert op wat de analysand hem vertelt. In de monologue interieur van Dr Dreuf wordt zowel de vrouwelijke (tegen)stem, als het patriarchale denken over vrouwen verweven.

Djävulen och Gud is een vertelling, een 'sage' over hoe de wereld is ontstaan en hoe zij onderging. De roman zou een voorbeeld van een 'milieuroman' genoemd kunnen worden. Kandre geeft een ander beeld van de duivel en God dan we gewend zijn. God is in het begin een dik, verwend jongetje, met engelen die alles voor hem doen, dat zich later niets meer van de wereld en de mensen wil aantrekken. De duivel is een zielig ventje dat juist snakt naar contact met de mensen. Door groot onrecht, door mensen (!) hem aangedaan, verandert hij in de duivel die de hel schept. Na de ondergang van de wereld, door een milieuramp - de beschrijving ervan zou geïnspireerd zijn door de brandende oliebronnen in Koeweit tijdens de Golfoorlog - sluiten de duivel en God vriendschap en dalen af naar een idyllische onderwereld. Het boek is met veel humor geschreven en Kandre doorbreekt hiermee het beeld dat ze een ontoegankelijk auteur is.

Eindnoten:

1. Madeleine Grive, *Tidskriften 90-tal*, september 1993, p. 11. Citaten en prozafragmenten zijn vertaald door de auteur van dit artikel.
2. Voor een deel zijn de biografische gegevens gebaseerd op het artikel '"Inget står emot mig". Samtal med Mare Kandre' van Madeleine Grive in *Tidskriften 90-tal*, september 1993, p. 13-20.
3. Mare's moeder heette eigenlijk Kraus, maar dat was een Duits klinkende naam. Veel Esten veranderden in die tijd hun achternaam als deze te weinig 'Ests' klonk.
4. Grive, p. 18.
5. Horace Engdahl in 'En måttlös kränkning. Mare Kandre får Dantes *Inferno* att verka glättigt' (Een mateloze krenking. Mare Kandre laat Dante's *Inferno* vrolijk aandoen), in Dagens Nyheter, 30-08-1991.

Mare Kandre
Fragment uit Aliide, Aliide

En dan was er natuurlijk ook nog dat met - De dood.

Naarmate ze ouder werd, drong het doodsbesef zich steeds vaker en intensiever in zijn allerergste, meest oorspronkelijke vorm aan haar op.

Want soms, 's zaterdagsavonds bijvoorbeeld, als ze met z'n allen op de bank televisie zaten te kijken, werd ze plotseling door hun fysieke nabijheid overweldigd. Dan kon ze opeens niet meer ademhalen en werd ze door een totaal onverklaarbare, maar zeer intensieve dorst gegrepen die haar naar de keuken dreef voor een groot, verkoelend glas.

Als ze met het gevulde limonadeglas in haar hand naar de woonkamer terugliep, was ze soms absoluut niet bij machte weer bij de anderen te gaan zitten. Omdat ze, tegen haar wil, als vastgenageld bleef staan kijken naar de afgrijselijke ets die vlak naast de deur hing. Ze probeerde altijd zo lang mogelijk niet naar die ets te kijken. De ets die kort en bondig DE PREDIKER heette en een groep mensen voorstelde met van gelukzaligheid of slaap verwrongen gezichten. Al hun ogen waren gericht op een benige, baardige man in hun midden die, gekleed in een witte doek, zijn ene hand uitstak, alsof hij de toeschouwer bij de keel wilde grijpen en hem de groep in wilde trekken. De knokige, uitgestrekte hand wierp een spinachtige schaduw op de verwrongen gezichten. Die lag over hen heen, de schaduw van die tastende hand, en was groot, massief en gruwelijk, bijna gruwelijker dan de hand zelf, die Aliide trouwens ook een akelig gevoel gaf omdat die haar niet alleen aan de dood deed denken, maar ook aan de tastende hand van de duistere schim in de portiek en aan de man en de in het wit geklede vrouw in de verlichte kamer.

Ze vervloekte zichzelf omdat ze zo onvoorzichtig was geweest haar blik die kant uit te laten dwalen. Ze wist toch waar dat toe leidde! Dat ze pas weer langs de ets de woonkamer binnen zou kunnen gaan als het doodsbesef in haar was uitgewerkt.

Overgeleverd aan de hand van de Prediker werd ze zich, hier en nu, opnieuw van de nabijheid van de dood bewust. Ze voelde de dood vlakbij zich, in zich, want hij was hier, hier, hier, hier, en ze herhaalde het woord HIER tot ze het punt bereikte waarop ze zich, tot haar afgrijzen, realiseerde dat het echt zo was. Dat de dood, op dit moment, grote verwoestingen onder hen aanrichtte. Zijn voltooiing naderde, hen uitholde, verraderlijk, verraderlijk; want zo was hij -

In de meest alledaagse bezigheden en gebeurtenissen, vlak onder hun neus, werd alles stilletjes en onverbiddelijk afgebroken en hen ontnomen. Toen ze daar aan dacht, werd ze overweldigd door een gevoel van grote moeheid. Want had er dan, eigenlijk, ook maar iets zin, had het dan zin om zelfs maar te PROBEREN van een mens of een klein dier te houden, als wat je liefhad toch de dood in zich droeg en voor je er erg in had weg zou zijn?

Vaak had ze het gevoel dat ze allemaal eigenlijk gevangen zaten in een klein huis waarover ze nog niet zo lang geleden op school iets had gelezen en wat ze daarna maar moeilijk had kunnen vergeten, namelijk het PESTHUIS. Een huis waarin mensen vroeger, als ze door de pest waren besmet en nog niet ziek waren maar de dood al wel bij zich droegen, voor alle zekerheid samen werden opgesloten, waarin ze opeengeperst en stil moesten blijven zitten, terwijl ze elkaar stiekem begluurden om

te zien wie van hen als eerste zou sterven. En dat Idrok achter het raam van dat huis zat. En dat ze op Idroks gezicht een vlekje zag, een klein, onbeduidend zwart plekje dat vertelde dat hij binnenkort zou overlijden. En dat hij, zich geheel onbewust van dit alles, naar haar glimlachte en dat zijzelf, met pijn in haar hart, naar hem teruglachte omdat ze niet wilde dat hij het zou merken; en dat ze ook zo'n vlekje, A DEADLY TOKEN, in pappa's nek had gezien, vlak onder zijn haar, waar hij het zelf niet kon voelen -

Ja, want dit omvatte alles en niets bleef ervan verschoond. Het was een vermoeiende en zwaar belastende gedachte die ze nooit hele-

maal kon loslaten als ze er eenmaal door was gegrepen. Dat alles zou worden afgebroken en weggevaagd, dat alles in dienst stond van een onophoudelijke ontbinding waar je normaliter niet veel van merkte, druk doende hier op aarde te proberen je leven te leiden. Je voelde evenmin dat je eigen lichaam je voortdurend op precies dezelfde manier wilde verlaten. Hoe de cellen werden samengevoegd, ontstonden, werden afgestoten en daardoor alles tot in het oneindige deden veranderen. Je handen, en niet in de laatste plaats je gezicht, die waarschijnlijk niet meer zo lang zouden meegaan, die waarschijnlijk al gauw zouden afsterven, want zo voelde het onderhand echt (koud, klein, doorschijnend en zwak).

Hoe kon iets wat zo vernietigend was als de dood trouwens zo stil zijn, zo weinig lawaai maken? Hij zou, volgens Aliides stellige overtuiging, op z'n minst een geluid moeten hebben, een eigen klank, want ook het allerkleinste dier had een geluid waaraan je het kon herkennen, en zelfs stenen maakten een geluid als ze vanaf grote hoogte in een donkere put of een stinkend moeras vielen.

Het was onbegrijpelijk, maar er was niets tegen te doen. Je kon bidden en smeken wat je wilde om ervan verschoond te blijven, maar het hielp niets, want zelfs het allerkleinste kind kon begrijpen dat je de dood niet kon tegenhouden. Dat die verdomde dood nooit ook maar eventjes stilstond, dat hij nooit wachtte tot je hem had ingehaald, dat je nooit echt alles af zou krijgen, want er zou altijd nog wat te voelen, te zien, te horen, zich te herinneren of te smaken zijn. Hij kwam wanneer hij kwam, zoals het hem behaagde, in elke willekeurige gedaante, hij wachtte heel geduldig, was er altijd klaar voor!

Want die verdomde dood zat zelfs binnen in je! Langzaam, spookachtig stil, als een grote berg ijskoud zwart zand, opende hij zich in je lichaam. Een berg die met een zuigende, kleine siddering ineenzakte en zich opende zodat er een grote spleet ontstond. Een lege ruimte waarin je vervolgens elke dag dieper wegzonk. Je kon deze steeds groter wordende spleet soms voelen als je je hand voorzichtig op een bepaalde plek op je borst legde, waar het koud was, als een ijskoude plek, omdat er vlak onder het vlees een leeg, gapend gat zat.

Ja, de dood verspreidde zich, de dood verspreidde zich, de dood verspreidde zich, kleine, witte korrels zonken naar de bodem van het limonadeglas dat ze in haar hand hield, in de woonkamer zuchtte iemand diep, een stem op de televisie zei plotseling vertwijfeld WE TURNED OUR EYES AWAY OR, de regen viel, en de dood verspreidde zich -

Weldra zouden ze allemaal, alle vier, verdwenen zijn. En wat hadden ze dan eigenlijk van elkaar gezien? Ja, dat zou ze hen hebben kunnen zeggen! Niets. Bijna niets, nog niet in elk geval.

Ze zouden - waar dat ook maar goed voor was - nog een tijdje zo pijnlijk sterk verenigd blijven in een gemeenschap zo cryptisch intensief dat geen van hen, en zij, Aliide, al helemaal niet, die kon duiden. Niet verbonden door liefde, maar door vreemde, tegenstrijdige banden, een soort magnetisme en sterke spanningsvelden.

Aliide maakte de gedachte aan de dood steeds duidelijker. Ze nam haar keer op keer weer door, sleep haar zoals je de snede van een mes slijpt, en uiteindelijk was ze zo scherp geworden dat ze haar tegen zichzelf kon keren en haar met uiterste precisie aanhoudend en diep in zichzelf kon steken, de gedachte dat precies op dit moment DE DOOD ZIJN VOLTOOIING NADERDE, op een gewone zaterdagavond, als iedereen voor de televisie chips zat te eten en naar Paul Temple keek! Misschien

dat het vijftig jaar duurde of misschien, met een beetje geluk, honderd jaar, dagen die kwamen en gingen en jaargetijden die elkaar afwisselden, maar sterven zouden ze allemaal, vroeg of laat. Ze zouden naar beneden zinken in die donkere doodsspleet, die in elk van hen in een ander tempo dieper en dieper werd! Nu ze alles zover had doordacht dat het zich volledig voor haar had geopend, voelde ze zich machteloos en barstensvol moeheid. Zo jong als ze was, had ze al het gevoel dat ze zich niet meer wilde bewegen en dat ze niets meer wilde zien.

Nee, want het huis waar ze nu in woonden, dat nog zo nieuw was dat het er nog naar hard geworden beton, lijm, verse mortel en verf rook, zou te zijner tijd volledig geërodeerd en

verdwenen zijn; er zou zelfs geen piepklein brokje van overblijven. Op de plek waar het nu stond, zou alleen de aarde - het enige dat eigenlijk altijd bleef - overblijven en na verloop van tijd zouden er verschrikkelijke planten op deze ontoegankelijke plek gaan groeien.

En Aliide stond daar maar, terwijl de minuten verstreken -

De dood verspreidde zich, en ze was nog altijd niet in staat zich los te rukken van de uitgestrekte hand van de Prediker, die nu op haar keel leek te drukken. Het glas was beslagen, want de dood verspreidde zich, en op de bodem lag een onsmakelijke laagje wit slijm. Het enige dat ze nu kon doen was alles op zijn beloop laten, de tijd nemen, het ogenblik aan zichzelf overlaten, tot het haar eindelijk losliet en de geluiden uit de aangrenzende kamer opnieuw tot haar doordrongen.

Pas toen kon ze, diep geschokt, eindelijk haar blik van de ets losscheuren, naar de anderen gaan, zich tussen hen in op de bank persen en daar, terwijl de dood zich verspreidde, haar lauwe, rode limonade opdrinken alsof er niets was gebeurd.

Vertaling uit het Zweeds: Elina van der Heijden, verbonden aan de Stichting Scandinavisch Vertaal- en Informatiebureau Nederland

Met dank aan uitgeverij Bonniers, Stockholm, voor de rechten van het fragment.

Henk van der Liet

Lezen met gesloten ogen

Over het werk van de Deense schrijvers Poul Vad en Peer Hultberg

In dit artikel staan twee auteurs centraal die in Nederland nog nagenoeg onbekend zijn, te weten: Poul Vad (1927) en Peer Hultberg (1935). Voor beide auteurs geldt dat hun werken weliswaar geen grote oplagecijfers weten te halen, maar dat zij desalniettemin tot de belangrijkste vernieuwers in de recente Deense letterkunde gerekend mogen worden. Zowel Poul Vad als Hultberg hebben zich onafhankelijk van Deense literaire stromingen en modes ontwikkeld en oeuvres opgebouwd die eerder een Europees dan een typisch Deens karakter hebben. Van Poul Vad, noch van Peer Hultberg, is er tot op heden iets in het Nederlands verschenen.

Voor het einde begint

Poul Vad is in eigen land, ondanks zijn lange en veelzijdige carrière, nog altijd een relatief weinig bekende schrijver en publicist. Desondanks kan zijn oeuvre als een graadmeter dienen om een indruk te krijgen van de interessante ontwikkelingen die zich in de Deense naoorlogse bellettrie hebben voltrokken. Hij debuteerde in 1956 als dichter met zijn eerste en enige poziebundel *Den fremmede dag* (De vreemde dag), vier jaar later verscheen zijn eerste roman *De nøjsomme* (De bescheidenen). In de daarop volgende decennia verschenen nog vijf romans, een aantal kunsthistorische werken en twee essaybundels van zijn hand. Het meest recente boek van Poul Vad is een verzameling autobiografisch getinte poëticale essays, die eind 1993 verscheen.

Met uitzondering van zijn eerste roman, die bijzonder succesvol was en onder meer in het Russisch werd vertaald, hebben de literaire werken van Poul Vad slechts beperkt succes gehad. Van zijn romans is bovenal de grote roman *Kattens anatomi* (De anatomie van de kat) uit 1978, bekend geworden, waarvoor hij in 1979 de Deense staatsprijs voor literatuur ontving en die in het Duits werd vertaald. Poul Vad is bij een groter publiek bovenal bekend als kunsthistoricus vanwege zijn biografie over de Deense schilder Vilhelm Hammershøi (1864-1916) die in 1988 verscheen en inmiddels in het Engels is vertaald.

Het literaire oeuvre van Poul Vad valt onder te verdelen in twee helften. De eerste fase, bestaat uit de eerder genoemde bundel poëzie *Den fremmede dag* (1956), het romandebuut *De nøjsomme* (1960) en de daaropvolgende twee romans *Taber og vinder* (Verliezer en winnaar) uit 1967 en *Dagen før livet begynder* (De dag voor het leven begint) uit 1970. De romans zijn allemaal min of meer onder één noemer te vatten, omdat zij een aantal terugkerende personages kennen en omdat zij qua stijl zekere overeenkomsten vertonen. Naast de overeenkomsten zijn er ook fundamentele verschillen.

Zo is de roman *De nøjsomme* een zedenschets waarin een groep jonge volwassenen centraal staat, een groep die ook wel aangeduid wordt als de naoorlogse ‘zwijgende generatie’. De personages die deze eerste romans bevolken, worden tegen een achtergrond van de naoorlogse wederopbouw geplaatst, voor hen vielen de bezettingsjaren samen met hun puberteit. Voor bijvoorbeeld de personages in *De*

nøjsomme zijn niet de bezettingsjaren, maar is juist het einde van de oorlog een traumatische ervaring. De bevrijding wordt door hen beleefd als het tegenovergestelde, in hun bewustzijn wordt het einde van de oorlog synoniem met de pijnlijke ervaring van het volwassen worden. Terwijl de wereld om hen heen gaandeweg de draad van het vooroorlogse leven weer oppakt, alsof de oorlog slechts een intermezzo in de dagelijkse routine was, staan de hoofdpersonen van de roman in een vreemde wereld die grotendeels

aan hen voorbij gaat. Het is alsof zij met het volwassen worden er achter komen dat het hoogtepunt van hun leven al voorbij is:

> 'Wat er op de jaren na de oorlog was gevolgd, kwam hem niet in duidelijke beelden voor de geest, hij zag het als een mist. In zijn herinnering vloeiden de jaren samen, waar waren ze eigenlijk gebleven? Hij vermoedde ze slechts aan de rand van zijn bewustzijn als een ondefinieerbaar, ingestort, geblakerd gebouw. Het einde van de oorlog was een roes geweest en daarna volgde - geen teleurstelling, geen ijdele hoop, slechts alledaagsheid, een oneindig lange reeks van zinloze dagen die zich tot ver in de toekomst uitstrekten.' (p. 119)[1]

Deze vreemdheid ten opzichte van de alledaagse werkelijkheid, is een rode draad die door het gehele oeuvre van Poul Vad heen loopt. In zijn vroege werken komt de absurditeit van de schijnbaar alledaagse en herkenbare werkelijkheid steeds tot uitdrukking doordat kleine details, vaak bepaalde voorwerpen, plotseling een eigen leven gaan leven. De toonzetting in onder meer *De nøjsomme* doet soms denken aan *De avonden* van Reve, terwijl de taal sterke verwantschap vertoont met het werk van schrijvers als Georges Perec en de *nouveau romancier* Alain Robbe-Grillet.

Er is bij Vad sprake van bijna identiteitsloze personages, subjecten die dreigen samen te vloeien met de hen omringende wereld. Daar komt nog bij, dat bijvoorbeeld in de roman *Taber og vinder* (1967), ook de taal soms minimalistische trekken vertoont, niet zelden is dat wat er in de tekst *niet* gezegd wordt belangrijker, dan wat er wèl staat.

Voor de hoofdpersonen in het werk van Vad hebben de door vorige generaties overgeleverde waarden en normen, maar ook de tastbaardere wereld der dingen, hun vanzelfsprekendheid verloren. Zij hebben hun verwachtingen van het leven tot een absoluut minimum teruggebracht, ze hebben geen ambities en zijn, naar eigen zeggen, 'bescheiden' geworden. Hun leven lijkt nog slechts een vegetatief wachten op het einde. Alle romans in de eerste fase van Vads schrijverschap, kenmerken zich door de inertie van de personages. In zowel *Taber of vinder* (1967) als *Dagen før livet begynder* (1970), is er eveneens sprake van een vrijwel volledige afwezigheid van plot of narratieve ontwikkeling. De hoofdpersonen zijn introspectieve, zelfbeschouwende individuen die proberen te overleven in een wereld waar zij zich niet mee kunnen identificeren. Zij reageren hierop door zich terug te trekken in een nauwelijks gedefinieerd bewustzijns-isolement, in overzichtelijke deel-werkelijkheden. De personages leven langs en naast elkaar, maar zelden met of voor elkaar. De sfeer in het vroege werk van Poul Vad doet dan ook sterk denken aan die van de *film noir.*

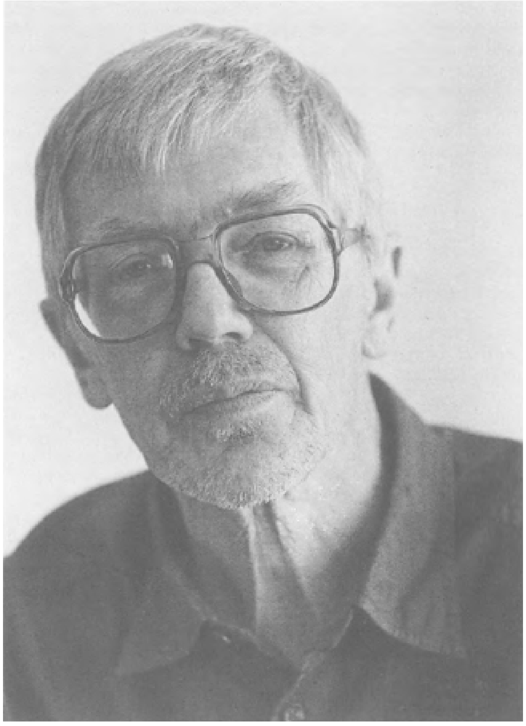
Reizen in ruimte en tijd

De roman *Rubruk* (1972) luidde een nieuwe fase in het oeuvre van Poul Vad in. Aan de introspectie van de personages, het minimalistische en onderkoelde taalgebruik en het nagenoeg ontbreken van een plot, kwam een abrupt einde. *Rubruk* en *Kattens anatomi* zijn beiden op een bepaalde manier reisverhalen en in tegenstelling tot het

eerdere werk ook nog eens min of meer historische romans. In vele opzichten vertoont de tweede helft van Vads schrijverschap, meer overeenkomsten met de Zuid-Amerikaanse, fantastische verteltraditie, dan met de realistische Noord-Europese traditie. De laatste roman van Poul Vad is *Galskabens karneval* (Het carnaval van de waanzin) uit 1981, een satirische sleutelroman waarin de wereld van de moderne kunst wordt gehekeld. Van de claustrofobische sfeer uit de eerdere romans is niet veel meer over en deze laatste roman is zelfs uitgesproken geestig in burleske zin.

Terwijl *Kattens anatomi* het lijvigste, meest opzienbarende en bekendste werk van Poul Vad is, mag *Rubruk* als zijn meesterwerk beschouwd worden. In *Rubruk* wordt het verhaal herschapen van de reis die de fransiscaner monnik Guillaume de Rubruk in 1253 tot 1255 vanuit Palestina naar Centraal-Azië maakte. Vad volgt in zijn romantekst aan de ene kant vrij nauwgezet het reisverslag van Guillaume de Rubruk, maar voegt daar nieuwe elementen aan toe. De centrale metafoor van het boek is het reizen zelf, dat wil zeggen

dat de reis, het verplaatsen in tijd en ruimte, een weerspiegeling wordt van de psychologische ontwikkeling die de hoofdpersoon doormaakt. Rubruk verliest op zijn tocht gaandeweg het contact met de wereld zoals hij die kende, hij komt in aanraking met nieuwe en vooral vreemde mensen en verschijnselen, die niet meer te rijmen zijn met het wereldbeeld dat hij tot op dat moment als het enig juiste had ervaren. De geestelijke horizon van Rubruk, door wiens bewustzijn wij alles meebeleven, verliest op de wijdse steppen van Centraal-Azië, letterlijk en figuurlijk zijn contouren, terwijl nieuwe oriëntatiepunten zich als fata morganas lijken op te lossen. Door de plot, de filosofische strekking en het historische koloriet, vertoont *Rubruk* sterke gelijkenis met de overigens acht jaar later gepubliceerde roman van Umberto Eco *De naam van de roos.*



Poul Vad (foto: Gregers Nielsen)

Een van de verrassende pointes van *Rubruk* is, dat Rubruk geen nieuw houvast ten opzichte van de werkelijkheid weet te vinden. In dit opzicht bouwt Vad voort op het filosofisch nihilisme of, zo men wil, het socratisch cynisme, uit zijn eerdere werk. Voor de monnik Rubruk, raken de bekende, vooral theologische en scholastische kaders om de werkelijkheid mee te beschrijven en te beheersen, tijdens zijn reis op drift. En als hij terugkeert naar Parijs, naar het centrum van de middeleeuwse wetenschap, blijken ook daar de bakens verzet te zijn en wordt hij geconfronteerd met de eerste tekenen van een nieuw wereldbeeld, namelijk het opkomende humanisme. In de wereld van de wetenschap is een paradigmatische aardschok op til, die de eenvoudige broeder Rubruk op zijn tocht letterlijk *aan den lijve* heeft ondervonden. Hierin ligt een belangrijke conclusie besloten, namelijk dat het verkrijgen van inzicht in de wereld voor een niet onbelangrijk deel afhangt van heel primaire fysieke menselijke eigenschappen en gevoelens.

De vraag hoe Rubruk nu als individu verder

moet, na een reis waarop al zijn zekerheden tot op de grond zijn afgebroken, wordt niet beantwoord. Aan het einde van de roman lijkt voor Rubruk nog slechts een nuchter existentialisme open te staan. Gelukkig is de mens een sociaal wezen dat de taal en de kunst heeft om zijn aanwezigheid in dit ondermaanse te veraangenamen. Vandaar dat Rubruk kan afsluiten met de woorden:

> ‘het enige dat wij met elkaar gemeen hebben, is dat wat we tegen elkaar zeggen. Wij hebben afgesproken te praten, woorden te gebruiken. In hoeverre we de waarheid spreken, of überhaupt hetzelfde bedoelen met de woorden, kunnen we dat eigenlijk ooit zeker weten? Maar wat maakt het ook uit: we hebben afgesproken te praten en op die manier verstrijkt de tijd.’ (p. 221)

De roman als labyrint

De roman *Kattens anatomi* is een raamvertelling en - net als *Rubruk* - een reisverhaal. In het geval van *Kattens anatomi* functioneert de reis vooral als een *formeel* raamwerk en zoals zo vaak bij raamvertellingen is de formele structuur net zo simpel als de verhalen die binnen dat raam verteld worden, gecompliceerd zijn. In deze roman, die ruim 600 dichtbedrukte pagina's telt, maakt de lezer een treinreisje mee van zo'n 30 kilometer, tussen de twee Deense provincieplaatsjes Silkeborg en Hammerum in het jaar 1936. Maar tijdens dit korte ritje vertellen enkele passagiers verhalen aan elkaar, die de aanleiding vormen voor weer nieuwe verhalen, waarin verhalen van anderen voorkomen, etc, etc. Een literair Droste-effect, waarin we het spoor soms bijster dreigen te raken. De lezer wordt in *Kattens anatomi* meegevoerd naar andere tijden en naar onbekende streken en zelfs wordt het bijbelse verhaal van de ark van Noach vanuit een geheel ander perspectief opnieuw verteld.

De figuren rond wie de roman is opgebouwd, zijn de opticien Elias Lønn, diens vrouw en hun kat Spinoza. Gedrieën zijn zij onderweg naar een jeugdvriend van Lønn in het plaatsje Hammerum die dieren opzet. Het doel van het uitstapje is de kat door deze taxidermist te laten opzetten. Behalve het levensverhaal van Elias Lønn en van mensen die onderweg op kleine stationnetjes instappen, wordt er een schier onoverzichtelijke reeks min of meer onwaarschijnlijke levensverhalen verteld. Veel van die verhalen blijken, naarmate de reis vordert, met elkaar verweven te zijn. Het onbeduidende reisje wordt op die manier getransformeerd tot een labyrint van bizarre vertellingen en groteske fantasieën. *Kattens anatomi* is een roman waarin de grenzen van tijd en ruimte worden doorbroken en de lezer, als een treinreiziger die tijdelijk is gebonden aan de beperkte ruimte van de coupé en de dwingende chronologie van de dienstregeling, gefascineerd door het raampje naar buiten kijkt en de wereld aan zich voorbij ziet glijden.

De structuur van de roman, ‘het skelet’, wordt met verhalen en beelden aangekleed, waardoor de uiteindelijke vorm er geheel anders uit komt te zien, dan op basis van het geraamte te voorzien was. De grote verscheidenheid aan verhaallijnen in *Kattens anatomi* roept herinneringen op aan bijvoorbeeld *Gargantua et Pantagruel* van

François Rabelais, *Manuscrit trouvé à Saragosse* van Jean Potocki, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* van Grimmelshausen en aan het meer recente *La Vie mode d'emploi* van Georges Perec.

Een verborgen microfoon

Een andere eveneens eigenzinnige en bijzonder interessante moderne Deense auteur van de afgelopen jaren is Peer Hultberg (1935). Hultberg debuteerde reeds in 1966 met de roman *Mytologisk landskab med Daphnes forvandling* (Mythologisch landschap met de metamorfose van Daphne), waarna twee jaar later de experimentele multi-media roman *Desmond!* volgde. Daarop bleef het bijna twintig jaar stil rond Peer Hultberg. Hij vestigde zich in het buitenland en het had er alle schijn van dat het bij deze twee romans zou blijven. Die verwachting werd echter in 1985, met de publikatie van zijn roman *Requiem*, abrupt geloochenstraft. Het boek werd ondanks zijn forse omvang van ruim 600 pa-

gina's en de niet alledaagse vorm en inhoud, bij zowel critici als het grote publiek een succes. Met *Requiem* was de naam van Hultberg als één van de belangrijkste moderne Deense schrijvers in één klap gevestigd. In 1988 verscheen van zijn hand nog *Slagne veje* (Rechte wegen), een bundel novelles die gebaseerd is op dezelfde stilistische principes als *Requiem*, maar die minder indruk maakte dan zijn voorganger, doordat de tekst niet dezelfde hechte compositorische eenheid bezit die zo kenmerkend is voor het oeuvre van Hultberg. Zoals al tot uitdrukking kwam in het vroege werk uit de jaren zestig, is Peer Hultberg vooral geïnteresseerd in de mogelijkheden van het meerstemmige, polyfone modernistische proza. Dat bleek opnieuw bij *Requiem*, die uit 537 genummerde korte tekstfragmenten bestaat. Alle fragmenten zijn flarden van monologen van even zo veel personages, waarover de lezer verder niets te weten komt. De tekst bestaat zodoende uit korte flitsen die de lezer soms een caleidoscopische blik gunt, tot diep in het (onder)bewustzijn van de persoon die aan het woord is. Stilistisch doet *Requiem* denken aan de transcriptie van een in stukken geknipte geluidsband, een techniek die door critici beschreven is als *stream of unconsciousness.* De laatste twee romans van Hultberg, *Praeludier* (Preludes) uit 1989, die in 1990 genomineerd werd voor de European Novel of the Year Award, en *Byen og Verden* (De stad en de wereld) uit 1992, die in 1993 bekroond werd met de prestigieuze Literatuurprijs van de Noordse Raad, wil ik hier voor het voetlicht halen.

Literaire partituur

Ook in *Praeludier* maakt Hultberg gebruik van de techniek van de gefragmenteerde meerstemmige monologen. Een verschil met *Requiem* is echter dat de teksten nu rond een thematische kern geordend zijn; uit de tekst als geheel komt namelijk stukje bij beetje een biografische schets van de jeugd van Frédéric Chopin naar de oppervlakte. *Praeludier* is een biografisch-historische roman, gebaseerd op de jeugd van Frédéric Chopin (1809-1849).

In de Deense litteratuur is er de afgelopen 10 jaar een groeiende belangstelling voor biografische- en historische literatuur te bespeuren. Maar *Praeludier* is méér dan weer een roman over het leven van de een of andere bekende historische persoon. Wie een gedetailleerde levensbeschrijving van Frédéric Chopin verwacht, komt bedrogen uit. Opnieuw confronteert Peer Hultberg de lezer met scherven of stukken van een puzzel, die op verschillende manieren met elkaar te combineren zijn. Vaak hebben deze tekstfragmenten, die nooit langer zijn dan een pagina en een chronologische reeks vormen, het karakter van ‘stemmen’, alsof men heimelijk zit mee te luisteren naar mensen die monologen houden over iemand die, naarmate de tekst voortschrijdt, de jeugdige Chopin blijkt te zijn. De lezer beleeft door middel van deze taal-flarden hoe Chopin gaandeweg de werkelijkheid, zichzelf maar vooral ook de muziek leert kennen en verkennen.

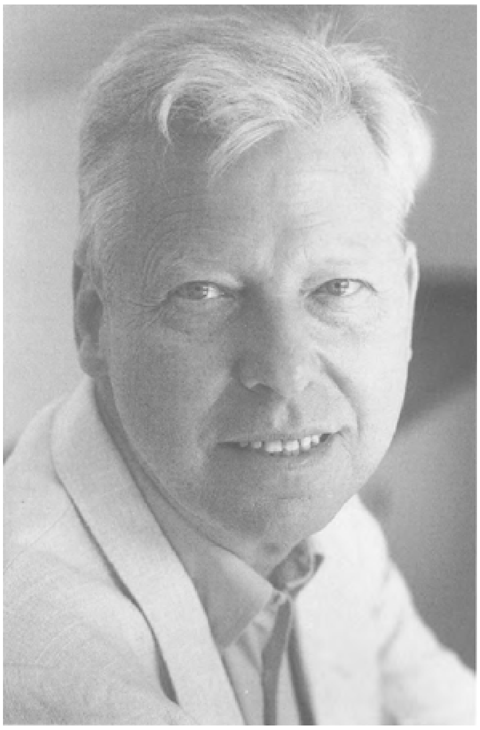
Hultberg onderzoekt in *Praeludier* een van de specifieke problemen van het biografisch-historische genre, namelijk de vraag hoe op overtuigende en authentieke wijze een literair beeld geschapen kan worden van een persoonlijkheid en van diens

bewustzijn, als die nog volop in ontwikkeling zijn. Dat het in het geval van Chopin om een muzikaal genie gaat, maakt de vraagstelling alleen maar boeiender.

De jonge Fryc, zoals zijn koosnaam luidt, wordt beschreven in de periode van zijn geboorte tot zijn twaalfde jaar, het moment waarop hij het ouderlijk huis verlaat om het Gymnasium te bezoeken. De Chopins zijn Franse immigranten en wonen in Warschau. In overeenstemming met de beperkte belevingswereld van het kind, verneemt de lezer weinig over Warschau of het Polen aan het begin van de negentiende eeuw. Naast zijn ouders wordt de wereld van Fryc bevolkt door zijn drie zusjes en het kindermeisje Bas'ka. Buiten deze kring bevindt zich de grote onbekende en vooral beangstigende buitenwereld die het gezin soms binnendringt in de vorm van ziekten en, niet zelden in een tijd met hoge sterftecijfers, in de demonische gedaante van de dood.

Chopin groeide op in een typisch burgerlijk

gezin, een gezinsstructuur die nog altijd voor een belangrijk deel in tact is. Daardoor raken bepaalde herkenbare facetten in de belevingswereld van het opgroeiende kind, de moderne lezer soms met onverwachte scherpte. Zo worden we geconfronteerd met de latente herinneringen aan onze eigen kinderlijke emoties, de angst voor straf of vergelding, de euforie van de beloning en de behoefte aan erkenning. Ook de zorgen van ouders voor de gevaren die de wereld voor het nog zo breekbare jonge leven in petto heeft, zijn op bijzonder pregnante wijze in de tekst verweven. In *Praeludier* geeft Hultberg de stemmen weer van Chopins ouders en zusjes, maar er zijn ook tekstfragmenten met een sterk moraliserende en opvoedkundige toon die terug te voeren zijn op het instrumentarium dat opvoeders aan het begin van de vorige eeuw ten dienste stond. Deze didactische hulpmiddelen zijn versjes, leefregels en fragmenten uit school- en kinderboeken uit die tijd, waarvan enkelen nog altijd gebruikt worden.



Peer Hultberg (foto: Per Folkver)

Een kenmerkend uitgangspunt van de burgerlijke opvoeding, is de gedachte dat het individu omgevormd moet worden tot een volwaardig lid van de maatschappij. Daartoe moeten ouders hun kinderen leren om zich in de wereld buiten het gezin door vlijt en gehoorzaamheid te handhaven. Vanuit dat gezichtspunt wordt de muzikale aanleg van Fryc door zijn ouders als iets bedreigends ervaren, immers hij is een muzikaal talent en krijgt het succes als het ware in de schoot geworpen en iets dat je zó makkelijk krijgt, kan je ook plotseling weer ontnomen worden. Vandaar dat de ouders van Fryc voor hem een toekomst uitstippelen met een gedegen opleiding en maatschappelijke perspec-

tieven. Muziek en kunstenaarsschap zijn voor zijn ouders in feite niet meer dan kinderspel, het èchte leven stelt volgens hen hele andere eisen.

Op deze wijze wordt het sensitieve muzikale genie van de jonge Chopin beteugeld en onderworpen aan de normen van de burgerij en ontstaat de bron voor een later psychologisch conflict. Op één van de laatste bladzijden van *Praeludier* worden de contouren van dit conflict al enigszins in kaart gebracht:

> 'maar nu is de kindertijd voorbij, de tijd van de muziek, nu breekt er een andere tijd aan, de tijd waarin je je moet bekwamen, en dat wat echt van belang is, jonge man, toelatingsexamen, gymnasium, over minder dan twee jaar, de belangrijkste tijd, waarin je iets zult worden, de tijd waarin je gevormd zult worden, [...] het leven is niet alleen loopjes en vingervlugheid, het is onomkeerbaar voorbij, de kindertijd, de kinderlijke spelletjes, onomkeerbaar, de tijd van de muziek, de spelletjes van de muziek, er komt iets anders, iets nieuws, de ernst van het leven, en daarvoor moet de muziek wijken, voor datgene waar het werkelijk om gaat.' (p. 264-265)

Praeludier ontleent voor een belangrijk deel zijn charme en diepgang aan de rijkdom van het taalgebruik, er wordt grote discursieve sensibiliteit getoond in de wijze waarop de verschillende tekstfragmenten steeds op bepaalde 'sprekers' zijn terug te voeren. Zelden wordt direct aangeduid welk personage aan het woord is, maar toch kan door goed te lezen, of, beter gezegd, naar de stem in kwestie te 'luisteren', de oorsprong van het fragment getraceerd worden. Ook ontstaan er door de taalvariaties, psychologische nuances waardoor het leven van het opgroeiende genie Chopin tastbaar wordt. Zo is in het begin van *Praeludier* de taal in overeenstemming met de beperkte horizon waarmee een peuter de werkelijkheid waarneemt. Net als de belevingswereld concentreert de taal van het kind zich in dit stadium op primaire behoeften en drukt het zich ook uit in een gebroken, onbeholpen en redundant discours. Naarmate de roman vordert, groeit het bewustzijn van Fryc en in overeenstemming daarmee ook de rol van de taal èn de muziek als betrouwbare communicatie- en expressiemiddelen.

Het timbre en het ritme van de 'stemmen' die in de roman in scène worden gezet, zijn de ene keer slepend en dromerig van aard, maar kunnen dan plotseling overgaan in een opgewonden staccato. Het boek is compositorisch te vergelijken met een reeks ouvertures of preludes, korte stemmige fragmenten die een thema in verschillende richtingen uitwerken. Hultberg heeft in *Praeludier* een van de doelstellingen willen realiseren, die hij naar aanleiding van de roman *Desmond!* formuleerde. Hij stelde toen dat, net als bij een muzikale compositie, ook de schrijver een partituur moet aanleveren die vervolgens door de uitvoerder/lezer wordt gerealiseerd en dat pas door de interpretatie die aan het (noten)schrift wordt gegeven, het kunstwerk zijn betekenis krijgt.

Flarden fatsoen

De romans van Hultberg zijn allemaal fragmentarisch van opbouw, hebben geen plot en geen hoofdpersonen of samenhang in meer de traditionele zin van het woord. Het zijn feitelijk aaneenschakelingen van vrij zelfstandige korte monologen. *Byen og Verden* - die als ondertitel *roman in honderd teksten* heeft meegekregen - bestaat uit honderd genummerde hoofdstukken, allemaal korte levensverhalen van burgers uit het Jutse provinciestadje Viborg. De locatie is echter nauwelijks van belang voor de inhoud van de roman. Viborg vormt een vrij willekeurig raamwerk rond verhalen, die net zo goed ergens anders hadden kunnen plaatsvinden. Het stadje moet dan ook eerder symbolisch opgevat worden, als ruimtelijke begrenzing voor een collectief bewustzijn. Viborg is een sociaal kader waarbinnen mensen elkaar kennen, waarbinnen een 'wij-gevoel' heerst en waarmee impliciet ook een buitenwereld wordt gedefinieerd. Met Viborg wordt dus niet zozeer de concrete plaats in het Noorden van Jutland bedoeld, als wel een *Vi-borg*, in het Nederlandse vertaald: 'Wijborg' of 'Wijburcht'. In zekere zin heeft het stadje Viborg

in *Byen og Verden* een zelfde functie als het gezin Chopin in *Praeludier.*
Stilistisch kenmerkt *Byen og Verden* zich, net als *Requiem* en *Praeludier*, door een sterk aan de spreektaal verwante écriture met lange aaneengeregen zinnen en digressies. Elk hoofdstuk is een monoloog over de lotgevallen van een personage of een gezin en elke tekst draagt de sporen van de 'stem' die hem vertelt. Alle fragmenten zijn afkomstig van personen die in deze eeuw in Viborg geleefd zouden kunnen hebben, en daarmee strekt de roman strekt zich uit over een periode die letterlijk als 'mensenheugenis' is te betitelen. Hultberg is zelf opgegroeid in Viborg en keert in *Byen og Verden* terug naar de stad van zijn eigen jeugd, al is het zeker geen *sentimental journey.* Zoals hij ook al in *Praeludier* demonstreerde, staat de jeugd vooral in het teken van het met vallen en opstaan leren van de gecompliceerde en steeds aan tijd en plaats gebonden spelregels van de wereld der volwassenen. En eenmaal volwassen geworden, blijkt dat dit vaak pijnlijke leerproces, gedurende het leven door blijft gaan. Eén van de belangrijkste sancties die in het sociale verkeer tussen groepen individuen wordt toegepast is het isolement; het uitsluiten van enkelingen of bepaalde groepen, uit het sociale leven. Zij die afwijkend gedrag vertonen ten opzichte van geschreven en ongeschreven wetten en normen worden veelal stilzwijgend buitengesloten, zij die dit overkomt dragen hun lot gelaten, gaan eraan ten onder, of zoeken hun heil uiteindelijk elders. Het stadje Viborg is op die manier een collectieve ruimte die bepaald wordt door onzichtbare maar o zo voelbare krachtenvelden van normen en waarden. Elk verhaal in *Byen og Verden* voegt een facet toe aan een dit fijnmazige en sensibele netwerk van expliciete en impliciete gedragscodes. Bijvoorbeeld in het geval van de plaatselijke bohémien, tekenleraar Skov-Eriksen:

> 'Het was niet omdat zij iets ten nadele van hem wilde zeggen dat mevrouw ingenieur Brunhiolf Sigurdsson aan mevrouw assuradeur Jørgen B. Mogensen uitlegde dat tekenleraar Henning Skov-Eriksen een janboel van zijn leven had gemaakt, zij herhaalde alleen wat juffrouw Bloch-Nissen had gezegd; Hij krijgt geen pensioen en dan heeft hij ook nog vrouw en kinderen.' (p. 179)

Hultberg laat zien hoe taai de burgerlijke moraal is. Het Viborg uit de verhalen die aan het begin van deze eeuw spelen, werd nog volledig bepaald door sociale codes die op rang en stand gebaseerd waren. Maar zoals uit de geportretteerde levens blijkt, is de macht van het patriarchaat, de kerk en de 'gemeenschap' dan tegenwoordig misschien minder tastbaar geworden dan vroeger, verdwenen zijn ze allerminst. Van generatie op generatie worden de ongeschreven regels doorgegeven. Een alles bepalende factor daarbij is de angst om uit de toon te vallen, de schande om over de tong te gaan, ten prooi te vallen aan achterklap en vooroordelen. In *Byen og Verden* wemelt het daarom van de mensen die om de een of andere reden verstrikt zijn geraakt in de onzichtbare tentakels van het fatsoen of zich er juist volledig aan hebben onderworpen.
De lezer wordt in de positie van de meeluisterende voyeur gemanoeuvreerd en hoort honderd stemmen halve en hele roddels vertellen, die vaak met een moralistische pointe besloten worden. Deze vertelwijze ontleent zijn zeggingskracht aan één van

de oerfuncties van de literatuur: het mondeling overleveren van vaak dramatische gebeurtenissen, die zo een exemplarische status en sociale functie krijgen.

De honderd stukjes levensverhaal die Hultberg in *Byen og Verden* als een reporter neutraal registrerend aan de lezer doorvertelt, hebben met elkaar gemeen, dat ze min of meer verborgen drijfveren, wensdromen en angsten van de inwoners van het ogenschijnlijk zo vredige stadje Viborg, tussen de regels lezend, blootleggen. In *Byen og Verden* komen de hoeders van de ongeschreven fatsoensnormen aan het woord, maar ook de slachtoffers, niet zelden verenigd in één en dezelfde persoon.

Requiem en *Praeludier* bieden inzicht in het bewustzijn van de personen die aan het woord kwamen, terwijl het in *Byen og Verden* vooral om het collectieve bewustzijn gaat. De belang-

stelling voor de individuele gevoelswereld uit de eerdere teksten van Hultberg, heeft plaatsgemaakt voor de psychologische dynamiek van de sociale groep. Wat gebleven is, is het virtuose taal- en vormgevoel dat het hele oeuvre van Hultberg kenmerkt. De spreektaalachtige stijl die zijn handelsmerk genoemd kan worden, wordt ook in *Byen og Verden* tot het uiterste benut om de lezer op subtiele wijze in vertrouwen te nemen en mee te voeren in de besloten werelden van in meer of mindere mate verwrongen en ontspoorde levens.

Literatuur

Werk van Poul Vad:

Den fremmede dag. Kopenhagen: Gyldendal, 1956.
De nøjsomme. Kopenhagen: Gyldendal, 1960.
Taber og vinder. Kopenhagen: Gyldendal, 1967.
Dagen før livet begynder. Kopenhagen: Gyldendal, 1970.
Rubruk. Kopenhagen: Gyldendal, 1972. (Herziene uitgave: 1990).
Kattens anatomi. Kopenhagen: Gyldendal, 1978. (Vertaling: *Anatomie der Katze.* Hamburg; Zürich: Rasch & Röhring Verlag, 1987).
Galskabens karneval. Kopenhagen: Gyldendal, 1981.
Hammershøi. Vaerk og liv. Kopenhagen: Gyldendal, 1988 (Vertaling: *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century.* New Haven and London: Yale University Press, 1992).
Bristepunkter. Syv stykker om kunst og digtning. Kopenhagen: Samleren, 1992.
Knudepunkter. Syv stykker fra det virkelige liv. Kopenhagen: Samleren, 1993.

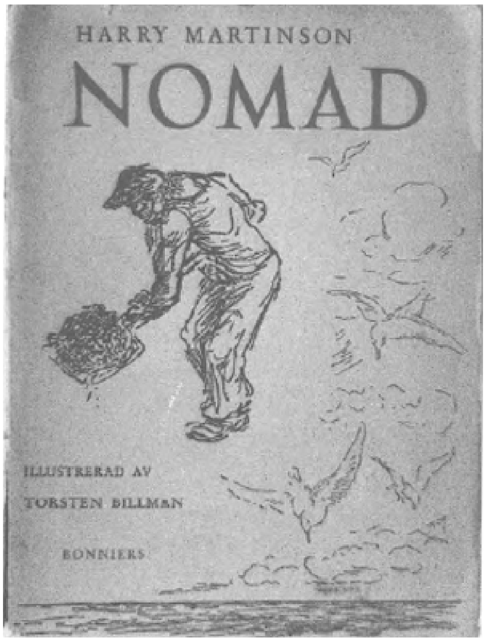
Werk van Peer Hultberg:

Mytologisk landskab med Daphnes forvandling. Fredensborg: Arena, 1966.
Desmond! Fredensborg: Arena, 1968.
Requiem. Kopenhagen: Samleren, 1985.
Slagne veje. Kopenhagen: Samleren, 1988.
Praeludier. Kopenhagen: Gyldendal, 1990.
Byen og Verden. Kopenhagen: Lindhardt & Ringhof, 1992.

De vertalingen van de fragmenten zijn van de hand van de auteur van dit artikel.

Alan Swanson
Een gewijzigde koers
De reizen van Harry Martinson

In zekere zin is de reis *de* archetypische Scandinavische metafoor. Men denke slechts aan de kolonisatie van IJsland - het eiland van de saga's, zoals het vaak genoemd wordt -, aan de saga's zelf en aan de reizende lieden die deze saga's voortbrachten. Middeleeuwse Vikingen hebben runen gesneden in een stenen leeuw in Griekenland,[1.] en de overblijfselen van hun nederzettingen in Newfoundland die onlangs aan het licht zijn gekomen getuigen eveneens van de grote afstanden die zij al reizend aflegden. De metafoor is ook overvloedig aanwezig in de volkspoëzie van de vroeg-moderne tijd, en wordt in vrijwel iedere kerk aan de Scandinavische kust tastbaar gemaakt in de vorm van een scheepsmodel, dat altijd in de richting van de zee wijst. De massa-emigratie in de negentiende eeuw heeft er ook toe bijgedragen de kracht van de metafoor te versterken.



Harry Martinson werd in 1904 in Zuid-Zweden geboren en stierf in 1978 in Stockholm. In 1910, toen hij zes jaar was, stierf zijn vader. Een half jaar later liet zijn moeder haar vier kinderen in de steek en ging naar Portland in de Amerikaanse staat Oregon, waarheen zij uiteindelijk haar oudste dochter liet overkomen. De overige kinderen kwamen, als de armsten onder de armen, onder voogdij van de gemeente, hetgeen in die tijd betekende dat ze werden ‘verkocht’ aan de laagste bieder, dat wil zeggen degene die ze voor het laagste bedrag uit de gemeentekas in huis wilde nemen. In een tijd waarin de rechten van het kind toch al niet bovenaan op de agenda stonden, was het enige dat voogdijkinderen konden doen een verzoek indienen om ergens anders geplaatst te worden. Begrijpelijkerwijs kreeg Martinson al vroeg de drang om weg te lopen, iets dat hij later verklaarde als een van de fundamentele menselijke aandriften.

De nomade

Hij ging als vijftienjarige naar zee, en was ongeveer zes jaar lang met tussenpozen zeeman, meest als stoker op veertien verschillende schepen in alle delen van de wereld. Hij las gulzig alles wat hij te pakken kon krijgen, en tekende en schilderde veel (een liefhebberij die hij gemeen had met August Strindberg). Hij schreef ook gedichten, die hij vaak aanbood aan verschillende zeemanstijdschriften en tenslotte bijeenbracht in zijn eerste bundel, *Spökskepp* (Spookschip, 1929). Deze bundel werd twee jaar later gevolgd door *Nomad* (1931), een titel die zijn fundamentele opvatting over het zeeman-zijn weergeeft.

Kort na zijn debuut-bundel werd Martinson opgenomen in een bloemlezing van nieuwe poëzie met de titel *Fem unga* (Vijf jonge [dichters], 1929), waarmee een dichterlijke stroming in Zweden die het 'vitalisme' genoemd werd zich presenteerde. De geestelijke vader van deze stroming was de Zweedse dichter

Artur Lundkvist (1906-1991), maar de poëtische wortels lagen bij de Amerikanen Walt Whitman, Edgar Lee Masters, en, vooral voor Martinson, bij Carl Sandburg, wiens duidelijk gebruik van alledaagse thema's de wereld om hem heen weerspiegelde. Martinson, die later een gedeelte van Sandburgs werk in het Zweeds zou vertalen, bewonderde Sandburgs taalgebruik en zijn openlijke, maar niet onkritische, erkenning dat wij in de eeuw van de machine leven. Martinson had ernstige twijfel aan machines en hun binnendringen in het menselijk leven, maar hij had waardering voor Sandburgs bereidheid om ze in zijn poëzie op te nemen. Martinson stond ook niet alleen in Zweden in zijn gebruik van thema's uit het dagelijks leven. De reactie op de nogal nevelige thematiek in de Zweedse literatuur voor de eerste wereldoorlog leek voor arbeider-schrijvers deuren te openen.

Nomad werd in 1932 gevolgd door *Resor utan mål* (Reizen zonder doel) en in 1933 door *Kap farväl* (Kaap vaarwel)[2], twee prozawerken die Martinson omschreef als ‘reisboeken’. Maar ze kunnen niet vergeleken worden met Baedeker of met *The World on Five Dollars a Day.* Uiterlijk een verzameling verhalen, anekdotes, essays en gedichten, worden deze twee boeken bijeengehouden door een gemeenschappelijke filosofische draad.

In *Resor utan mål* werkt Martinson het al in *Nomad* aangesneden thema van de centrale positie van het reizen in het menselijk bestaan nader uit. Dit is zeker geen nieuw *topos* in literatuur of filosofie, maar Martinson behandelt het op speelse wijze. Het boek opent met twee gedichten, waarvan het ene ‘Op de Congo’ heet en het andere ‘Lied voor de Zigeunerdame’. Van dit laatste zijn de twee eerste woorden ‘Tältet, segeln’ (De tent, het zeil), duidelijke beelden van onbestendigheid en beweging. In het eerste hoofdstuk komt Martinson direct tot zijn thema, *Världsnomaden* (De wereldnomade), die de voornaamste figuur wordt in een nieuw, metaforisch, utopisch programma. Hij vergelijkt de zeeman met de boer die heen en weer gaat over zijn land:

> ‘Ikzelf heb dezelfde reis gemaakt als de boer als ik voor een ketel in een stookruimte op zee op de stalen dekken mijl na mijl aflegde bij het stoken van de vuren, heen en weer, heen en weer. Het is de gang over de vore, naar een andere plek verplaatst. Zo interpreteert de mensheid met benen en voeten haar diepste hunkering naar het zwerven.’ (p. 11).

Voor Martinson is reizen een ernstige zaak: ‘Reizen is niet alleen lachend door Toscane trekken of in een zonnig Sicilië met drie sinaasappels leren jongleren. Reizen kan betekenen centimeter voor centimeter over de aardbol te lijden.’ (p. 13)

Deze boeken zijn een soort collage, waarin, en dan vooral in het eerste, Martinson onze ideeën over reizen tracht weg te leiden van het toerist-zijn, weg van het beeld van reizen als passieve, toeschouwende, ervaring, weg van het toezien hoe de wereld langstrekt, om ons het reizen te laten zien als actieve deelnemer, ook als het niet uit eigen vrije wil gebeurt. Voor Martinson is reizen iets waar je diepste wezen mee gemoeid is, iets dat ons allen zal veranderen in ‘wereldnomaden’. Het zou ons maken tot ‘het in spiritueel en bewegingsopzicht universele individu’ (p. 13), een personage dat hij ook omschreef als ‘de overintellectuele gezonde nomade’ (p. 12), een redelijke omschrijving van Martinson zelf. Later noemde hij zijn begrip ‘een lyrische hypothese’, en dat is het ook. De utopie die hij presenteert is, hoewel gegrond op

zijn persoonlijke ervaring, niet zozeer als levensplan bedoeld als wel van spirituele aard. De nomade is wat Martinson een 'geosoof' noemt, de wijste en geleerdste onder de filosofen, degene die zijn ruimte kent. In een amusant gedicht met de titel 'Hades och Euklides', uit een andere bundel met een zeevarende titel, *Passad* (Passaat, 1945), probeert Euclides wanhopig een volkomen vlakke hel uit te meten, een herinnering door Martinson dat ons leven verschillende dimensies heeft, dat ruimte niet alleen oppervlak is.

Martinson ziet ook de zeeman zelf als een bijzonder persoon in deze spirituele utopie (een rol waarvoor hij later ook de analogie van de priester gebruikte). De zeeman moet per definitie een internationalist zijn, want hij moet overal heen kunnen reizen, en hij moet

dus ook een pacifist zijn. Hij kan slechts als volledig persoon bestaan in vredestijd, omdat de goederen die hij vervoert normaal en overvloedig vreedzame zeeën en internationale samenwerking vergen. Alleen al door zijn functie is de zeeman een protest tegen gevaarlijk overtrokken of exclusieve vormen van nationalisme.

Als schrijver van de zee keert Martinson zich tegen de traditie van wat de Zweden *sjömansromantik* (zeemansromantiek) noemen, waarin de zeeman werd voorgesteld als een koene, vermetele, zelfs heroïsche figuur, die vaak voorkomt in volksliedjes zoals het Zweedse 'En sjöman älskar havets våg' (Een zeeman bemint de golf van de zee), een oceaan die hij een 'betoverende maagd' noemt aan wie hij een spoedige terugkeer belooft. Voor Martinson vertegenwoordigt de oceaan niet mysterie en avontuur, is zij geen Schateiland. Iedere reis is een tocht naar de desillusie. Bijvoorbeeld, hij benut een klassieke metafoor uit een andere reis als hij beschrijft hoe hij de binnenkant van de buiten gebruik gestelde ketel moet schoonmaken als het schip in de winter in IJsland is opgelegd, en hij ontdekt dat, evenals de negende kring in de hel van Dante, de plaats die de heetste zou moeten zijn nu de koudste is. 'Het was alsof,' zegt hij, 'ik alleen aan het werk was in het ijskoude middelpunt van het heelal.' (p. 33). Maar als het schip zelf een woonplaats voor zeelui is, het middelpunt van het heelal, de hel, en voren draagt, dan is het ook zijn 'arbetskloster', een 'arbeidsklooster'. Het schip is alles en het is niets. Wat telt is de reis.

De structuur van *Resor utan mål* en *Kap farväl* is episodisch, niet voortschrijdend. Elk hoofdstuk of gedicht heeft een zekere volledigheid, maar de afsluiting komt eerst aan het eind van het tweede boek. Martinson noemt de hoofdstukken 'dwarsdoorsneden' en bedoelt hiermee dat de structuur het nomadische ideaal waarvoor hij strijdt weerspiegelt. Voor de nomade is er geen begin en geen einde, alleen continuïteit.

In 1934 publiceerde Martinson weer een gedichtenbundel, nu *Natur* (Natuur) getiteld. De titel en inhoud hiervan weerspiegelen een lange en grootse traditie in Zweden, waar natuurpoëzie een geëerd en belangrijk genre vormt. Dit boek vertegenwoordigt een andere kant van Martinsons werk, maar deze staat niet in tegenstelling tot die welke we tot dusverre hebben onderzocht, want de zee is ook een onderdeel van de natuur. Deze bundel werd gevolgd door twee min of meer autobiografische boeken over zijn kinderjaren, *Nässlorna blomma* (De brandnetels bloeien, 1935) en *Vägen ut* (De weg naar buiten, 1936), waar we duidelijk kunnen zien hoe Martinson speelt met wat hij onderkent als het natuurlijk verlangen van het kind om te vluchten, wat hij *flyktfantasier* noemt, letterlijk 'vluchtfantasieën'. In deze periode was hij ook heel actief als schilder, met een sterke neiging tot expressionisme, zelfs surrealisme.

In 1941, kort voordat de Duitsers Denemarken binnenvielen, bezochten hij en de Zweedse dichteres Karin Boye (1900-1941) het atoomlaboratorium van Niels Bohr. In brieven vertelt hij ons dat hij daar voor het eerst begreep wat het atoom betekende en kon uitrichten en ervan onder de indruk kwam en zelfs erdoor geschokt was. Dit inzicht kreeg echter pas een tiental jaren later poëtische vorm.

We kunnen echter in de gedichtenbundel die nu volgde, *Passad*,[3.] zien dat de reis meer het karakter krijgt van een innerlijke tocht, en hij op zoek gaat naar de spirituele dimensies van het nomadisme:

Jag har planlagt en färd,

jag har inrett ett hus
på nomadiska kuster inåt (p. 24)

(Ik heb een reis gepland,
ik heb een huis gebouwd
op nomadische kusten binnenwaarts).

In het eerste gedicht van deze groep met de titel '*Passader*' (Passaatwinden) schrijft hij:

Var i symbolernas rike skall jag finna sinnebilden som ännu kan stödja
min färd? ... Borta är Ithaka... Borta är Robinson (p. 11)
('Waar in het rijk der symbolen zal ik het zinnebeeld vinden dat mijn reis
nog kan steunen... Weg is Ithaca... Weg is Robinson').

Harry Martinson

Hier laat hij Odysseus en Robinson Crusoe optreden als vertegenwoordigers van de twee kanten van het menselijk speuren, de een de naar buiten gerichte zwerver, een wereldnomade, de ander de denker, de peinzer, naar binnen gericht, naar zichzelf toe, 'on-verenigd met elkaar... nimmer samengebracht in de Mens.' (p. 13) Als de wereld en de zee *in* de tijd verstopt, geëxploiteerd raakten, en onder een wolk van atoomangst kwamen, bliezen de nieuwe passaatwinden naar binnen en *voorbij* de tijd.

Naar 'aniara'

Reeds in 1938 had Martinson het woord *Aniara* gebruikt als poëtische naam voor een godin, en greep er in 1942 weer op terug als de 'kosmische godin Aniara'. Het komt voor het eerst als coherent beeld voor in de cyclus '*Sången om Doris och Mima*' (Het lied van Doris en Mima), een vertelling van negenentwintig gedichten die de vijfde groep vormen in de bundel *Cikada* (1953). 'Doris' en 'Mima' zijn codenamen of objectiveringen enerzijds voor de Aarde, en anderzijds voor een enorm complex ideeën, voornamelijk de Geschiedenis (die Martinson ook 'schuld' noemde) en de Herinnering. Zij, want de Mima, de 'ingenieus gebouwde' kunstmatige intelligentie, is vrouwelijk, is ook in een grotere mate dan de Mensheid kan bereiken de ontvangster en uitdeelster van alle menselijk gevoel en emotie.

De fysieke situering van deze verhalende cyclus is de *Aniara*, een enorm ruimteschip, gevuld met de mensheid als lading, dat een verwoeste aarde ontvlucht om ergens op een ruimte-toendra asiel te vinden. Het schip raakt uit zijn koers om een asteroïde te vermijden en komt onontkoombaar terecht in een eindeloze reis naar het onbereikbare sterrenbeeld de Lier. Zelfs in deze haastige samenvatting kunnen we al de metaforische en symbolische verbanden zien die Martinson legt zowel met zijn eigen werk als met de literaire traditie daarachter. De *Aniara* is de macrokosmos, een uit de koers geraakte wereld, op weg in een tocht zonder einde naar de lier, de Sirenenzang.

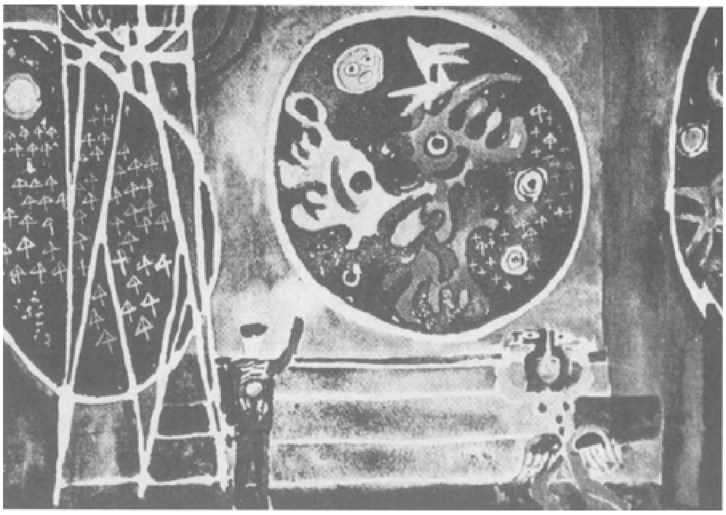
De verteller in de cyclus is de beheerder en uitlegger van de Mima, de anoniem zo genoemde Mimarobe, en dit levert ons een sleutel tot de taalkundige complexiteit van de cyclus. Er is een overvloed aan wat op het eerste gezicht een geavanceerd technisch jargon lijkt te zijn en vervolgens niet meer dan kinderlijke geheimzinnigdoenerij schijnt. Bij nader toezien blijkt echter dat dit virtuoos taalgebruik is, met in de manier waarop woorden worden samengesteld of bedacht verbindingen met Lewis Carroll, en nog meer met James Joyce. Bijvoorbeeld, 'Mima' komt duidelijk van 'mime', voorstelling, terwijl 'mimarobe' verband houdt met

‘garderobe’; ‘goldonda’, het soort ruimteschip waarin ze reizen, houdt verband met ‘gondel’. De verzonnen wetenschappelijke taal, aanvankelijk zo verbijsterend, blijkt te zijn geconstrueerd met aanzienlijk wetenschappelijk inzicht (en poëtische vaardigheid), ver voor de tijd waarin zulk een nieuwe taal nodig was.[4.]

Deze verhalende cyclus eindigt met tot stilstand komen van Mima bij de vernietiging van de Aarde (een toespeling, die later expliciet wordt, op Hirosjima en Nagasaki). Er is geen Geschiedenis, geen Herinnering meer. Zonder deze is de reis een tocht naar de vergetelheid geworden.

In 1956 werd deze groep het eerste deel van een langer werk, nu *Aniara* getiteld. Deze nieuwe cyclus van 103 gedichten is verhalend in vorm en episch van omvang en draagt de ondertitel ‘Een revue over de mensheid in tijd en ruimte’. Het is een epos dat is geschreven

in de gedesillusioneerde schaduw van de atoomwolk.



Enscenering voor de opera 'Aniara'

Aniara is een complex werk, dat zich beweegt op verschillende niveaus. Het kan worden gelezen als een gewone vertelling, iets dat blijkbaar Martinson altijd verbaasde, te oordelen naar de toon van zijn inleiding tot een latere uitgave ervan. Het is ook een bloemlezing van versvormen, die alles omvat van vrije verzen tot blanke verzen. Het is in de eerste plaats een werk van ethische verkenning in een briljante taal die voor zijn centrale metafoor teruggrijpt naar die oude reisverhalen uit archaïsche tijden.

Martinsons eerdere reizen hebben een bijna overduidelijke filosofische strekking: het beeld van de nomade is positief en actief. In het vroege werk is de reis een tijd van zoeken en van pogen om een onverhuld utopisch ideaal van een vreedzame wereld te verwezenlijken, een wereld waarvan de vrede zichtbaar is door de reizigers op haar oppervlak, reizigers die landen en volkeren verenigen in een ritme van reizen. Bij Martinson is reizen niet primair, zoals in het klassieke gebruik van de metafoor, beeld voor leren en ontwikkeling, bij hem is reizen de metafoor bij uitstek voor de vrede.

De reis van de *Aniara* is niets van dit alles. Haar passagiers zijn geen actieve tekenen van een zichtbare vrede, maar zijn passief begraven in haar ingewand, worden gedragen ver van een vernietiging die zij zelf tot stand hebben gebracht. Hun daad is er een niet van hoop maar van wanhoop. In de macrokosmos die de *Aniara* is keren we terug naar de attitudes en poses waaruit ons dagelijks leven bestaat. Nadat de Mima is stil komen te staan en de verbinding met de Aarde voorgoed is verbroken, begint de 'revue'. Men heeft de geschiedenis genegeerd, en moet haar nu herhalen.

Martinsons 'revue' over de mensheid is nietsontziend, hetgeen niet betekent dat ze zonder tederheid of mededogen is. Er is dwaasheid, er is liefde, er is angst, er is hoon, er is geloof, er is bedrog, er is pijn, er is belofte, er is zelfs wijsheid. Bovenal is er Martinsons poëzie, een poëzie die gekenmerkt wordt door een krachtige taal en een sterk ritmische elegantie, zowel in elk gedicht afzonderlijk als in de grotere structuur van het totale epos. Zijn prosodische flexibiliteit geeft ieder personage zijn eigen stem. Er zit misschien een bescheiden ironie in de vitaliteit van een zo finale reis. Toch ontkomen we niet aan het geresigneerde pessimisme van zijn 'revue'. In het begin van de jaren vijftig leek de toekomst hopeloos, toen de Koude Oorlog zijn meest confronterende fase inging. De werkelijkheid van de atoombom had voorgoed de manier waarop we tegen vrede aankijken veranderd. In het atoomtijdperk werd het reizen zelf bedreigd door zijn vruchteloosheid, zijn onmogelijkheid als instrument van vrede. In het atoomtijdperk dient reizen slechts om te vluchten. De exodus van de *Aniara* is niet nieuw: de menselijke respons is altijd om geweld en dood te ontvluchten. De dimensie die Martinson aan dit oude beeld toevoegt is echter van ethische aard. Het gaat hem erom te laten zien dat we de gevolgen van onze eigen daden niet kunnen ontvluchten. We dragen allen een verantwoordelijkheid voor wat we doen, een verantwoordelijkheid die uitgaat boven onszelf. Door dit te betogen spreekt Martinson geen oordeel uit over die daden, maar bevrijdt ons er ook niet van.

De plotselinge koerswijziging van de *Aniara* kan natuurlijk ook duiden op de verschuiving in Harry Martinsons eigen perceptie van de betekenis van het reizen, weg van een klassiek verkennen van nieuwe mogelijkheden, naar een donker aftasten van de uiteinden van het menselijk lot.

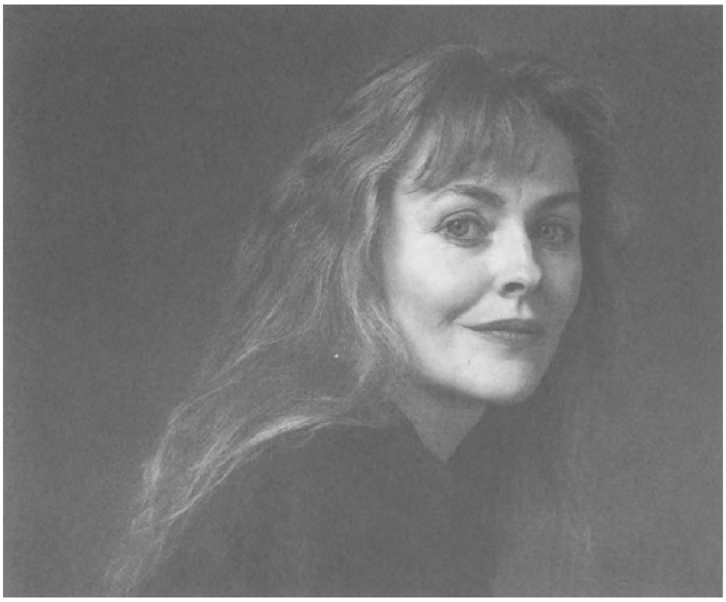
Vertaling uit het Engels: Gerrit Bunt (vakgroep Engels, Rijksuniversiteit Groningen)

Eindnoten:

1. Deze leeuw, die vroeger in de Atheense zeehaven Piraeus stond, bevindt zich nu in Venetië.
2. Deze boeken worden geciteerd uit de tweedelige uitgave van de Bonnierbibliotek (Stockholm: Bonniers, 1955).
3. Stockholm: Bonniers, 1945.
4. Zie Tord Hall, *Vår tids stjärnsång. En naturvetenskaplig studie omkring Harry Martinsons Aniara* (Stockholm: Bonniers, 1958).

Janke Klok
Grensovergangen

Een grens overgaan is voor de Noorse auteur Tove Nilsen al haar hele leven een leidmotief. Voortkomend uit haar persoonlijke levensachtergronden - zoals in het hierna volgende korte essay, dat ze speciaal voor Bzzlletin schreef, valt te lezen - is in haar oeuvre gaandeweg een verschuiving opgetreden van meer concrete grensovergangen naar het overschrijden van minder concrete, vaak ook innerlijke grenzen. Zelf zegt ze bijvoorbeeld over de hoofdpersoon van haar in 1993 verschenen roman *Øyets sult* (Het hongerige oog): 'Het bood mij als auteur nieuwe mogelijkheden om hem uit Calcutta te laten komen, ik kon hem daarna verwikkeld laten raken in een absurd Noors, politieel web. Nu achteraf zie ik dat de man ook uit Hokksund had kunnen komen. Voor mij was het toen echter logisch dat hij een Indiër was.'[1.]
Øyets sult kan als een tamelijk absurdistische roman worden gekenschetst, vol associatieve sprongen in tijd en ruimte. Voortdurend worden zowel letterlijke als figuurlijke grenzen overschreden.



Tove Nilsen

Øyets sult is het vijftiende boek en de tiende roman van Tove Nilsen. Haar oeuvre valt op vanzelfsprekende wijze uiteen in twee delen.

Een politiek getint, realistisch proza in de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig met als thema's de socialisatie van de vrouw in onze samenleving en onze westerse houding ten opzichte van buitenlanders. Dit deel van haar werk sluit ze af met de roman *Den svarte gryte* over de wederwaardigheden van een Koerdische vluchteling in Oslo, die in 1991 onder de titel Het zwarte gat in Nederlandse vertaling is verschenen. Met de roman *I stedet for dinosaurer* (In plaats van dinosaurussen, 1987) slaat Nilsen een nieuwe weg in. Haar realisme maakt plaats voor een meer lyrisch, associatief taalgebruik, haar romans krijgen een andere opbouw en bestaan vaak uit meerdere met elkaar vervlochten teksten waarin verschillende vertellers optreden. Opvallend vaak zijn haar hoofdpersonen - waaronder in de regel een ik-figuur - mannen. Zelf geeft Nilsen voor die keuze van mannelijke ik-figuren de volgende verklaring:

> ‘Het intrigeert me enorm, ik constateer dat ik gespleten ben, dat een deel van mij kennelijk op natuurlijke wijze als een mannelijke ik-figuur schrijft. [...] Om de enorme, hartstochtelijke, zintuiglijke ervaringen uit mijn meisjestijd te kunnen beschrijven, moest ik wachten tot een andere beeldspraak die ik pas nu langzaam begin te beheersen. Als me dat lukt, zullen mijn hoofdpersonen weer vrouwen worden.’[2.]

De kracht van Nilsen ligt in haar vertelkunst, waarmee ze de lezer haar verhaal inzuigt en deze laat kennismaken met allerlei bizarre samenlopen en brokjes kennis van de meest uiteenlopende gebieden van het leven. Een mooi voorbeeld hiervan is de inleidende brief van de hoofdpersoon August in haar voorlaatste roman *Amazonaspornografen* (De pornograaf van de Amazone, 1991):

> ‘Nadat God de mens had geschapen, zag hij in dat hij zijn geliefde schepsels niet begreep. Hij besloot toen dat hij het beter aan henzelf kon overlaten elkaar te bestuderen.
> Of deze gedachte voortkomt uit iets dat ik heb gelezen of uit mijn eigen dromen, weet ik niet. Maar ik herinner me het voorbeeld van Napoleon A. Chagnon, die onderzoek deed naar de verwantschap bij de Yanomamös. Om de relaties tussen de stamleden in kaart te brengen, moest hij hun namen weten. Dat betekende dat hij een taboe doorbrak dat zei dat de Yanomamös - levend of dood - nooit hun namen hardop mochten uitspreken. Ze riskeerden dan dat hun geheimen zichtbaar werden en dat ze hun identiteit verloren. De indianen wilden de vreemdeling die zich zoveel inspanningen had getroost om hen te begrijpen, echter graag terwille zijn. Met wetenschappelijke grondigheid constueerden ze een stamboom die uitsluitend uit valse namen bestond. Welgemoed nam de onderzoeker de vervalsing in ontvangst en hij was maandenlang bezig om het geheel in een systeem te zettem.
> Deze geschiedenis brengt mij iedere keer opnieuw in zo'n goede bui, dat ik de vrijheid neem er een van de grootste woorden in de taal voor te gebruiken: gelukkig.
> August Lauritzen, Winterpaleis
> Leningrad 1991’[3.]

Eindnoten:

1. Tove Nilsen in een interview met Line Baugstø, bij de presentatie van haar roman in *Bokspeilet*, september 1993, p. 6.
2. Janke Klok: ‘Wat het is om vrouw te zijn. Noorse schrijfsters in het literaire jongensclubje’, *Surplus*, nr. 6 1992, p. 21.
3. Uit *Amazonaspornografen*, p. 5, vertaling van Janke Klok.

Tove Nilsen

‘Hoe lang heb je eraan gewerkt?’ vragen lezers me altijd als er een nieuw boek van me uitkomt. Het wordt steeds moeilijker een antwoord te geven. Mijn laatste roman *Øyets sult* (Het hongerige oog) was tien jaar voor het boek in 1993 bij uitgeverij Oktober verscheen in mijn hoofd en op mijn notitieblaadjes begonnen. Tien jaar voor een verhaal van tweehonderd bladzijden lijkt een lange tijd, maar ik weet dat de eerste aanzetten, de thematiek, de toon van het boek van ver vóór die tijd stammen.

‘Iemand moest me belasterd hebben, want zonder enige aarzeling stapten ze de ochtend dat ze kwamen uit hun auto en gingen ze de juiste portiek binnen’, zo begint *Øyets sult.* En iedereen die thuis is in de Europese literatuur ziet dat die woorden bijna letterlijk uit de inleiding van het *Proces* van Kafka zijn gehaald. Nu was een Kafka-pastiche het laatste wat ik wilde, evenmin was ik uit op een ‘Kafka-stemming’, iets dergelijks na te streven zou ronduit pijnlijk zijn en literair een doodgeboren kind betekenen. Op die eerste bladzijde echter wilde ik een kafkaïaans verhaal aankondigen, een verhaal waarvan de handeling zich niet in het Praag van 1925 afspeelt, maar is verplaatst naar de as Azië-Europa, nader bepaald de as Calcutta-Oslo, aan het eind van deze eeuw. Mijn hoofdpersoon en ik-figuur, kortheidshalve Mr. A., is een belezen Bengalees, vol citaten van Shakespeare, op de rand van de armoede opgegroeid in een van de voorsteden van Calcutta. Niet in de laatste plaats door de prachtige verhalen over schaatsijs en skisporen in de sneeuw van een Noorse, door India rondtrekkende, aan drank verslaafde zeemansdominee, wordt het verlangen van mijn hoofdpersoon gewekt: hij wil de winterlanden van de wereld zien, hij wil zijn eigen naam in de sneeuw schrijven. Mr. A. is een omgekeerde ontdekkingsreiziger - terwijl de blanke avonturiers in de afgelopen eeuwen over zee naar ‘de wereld van de wilden’ trokken, trekt mijn donkere avonturier naar de ‘wereld van de beschaving’. Onder de dekmantel van verschillende identiteiten en met uiteenlopende beroepen trekt hij door Europa, van stad naar stad, tot hij in Oslo belandt - waar de geschiedenis op de eerste bladzijde begint met politie en een arrestatie, en tenslotte uitmondt in een vluchtpoging met onzekere afloop.

Een verhaal over de ontmoeting van een Indiase immigrant met de westerse wereld en dus over het fenomeen cultuurconflict, schrijven de critici, het is goedbedoeld. Nee, nee en nog eens nee! zou ik willen uitroepen. Natuurlijk is het niet toevallig dat de hoofdpersoon geen blanke is, het is ook geen toeval dat een roman over een donkere man die op reis is in de westerse wereld in het jaar 1993 een thriller is geworden die de vraag opwerpt: wat is criminaliteit? Mr. A., de bijna afgestudeerde geoloog, wordt op de eerste pagina gearresteerd, hij wordt naar het hoofdbureau van politie in Oslo gebracht waar zijn omzwervingen door Europa aan een politie-onderzoek worden onderworpen. De rechercheur, de verdachte, de lezer noch de auteur begrijpen precies wat zijn vergrijp eigenlijk inhoudt, zie daar de Kafka-thematiek. Als ik evengoed de behoefte voel om te protesteren, iedere keer dat het woord ‘cultuurconflict’ in een recensie opduikt, is dat niet omdat ik het politieke aspect van mijn roman onderschat; de roman is in de dubbele zin van het woord een zwarte roman. Voor de Bengalees Mr. A. biedt Europa geen open deuren en geen uitweg, als geoloog is de aardbol zelf zijn werkterrein, zijn domein. Tegelijkertijd laat die wereld hem volledig vastlopen en sluit hem in. Wanneer ik, als auteur, dan toch protesteer tegen de woorden ‘cultuurconflict’ en de

‘immigrantenthematiek’ die de critici gebruiken, heb ik daarvoor verschillende redenen. Eén ervan wordt bepaald door mijn beperkingen én mogelijkheden als auteur. In het begin van de jaren tachtig heb ik me enkele jaren beziggehouden met interviews met gastarbeiders en vluchtelingen over hun ervaringen met het verwisselen van werelddeel. De interviews resulteerden in het boek *Vi tier ikke* (Wij zwijgen niet, 1983), en mijn doel met het boek was de stemmen van Afrikanen, Aziaten en andere buitenlanders te verwoorden. Maar als ik een roman schrijf, verwoord ik vooral *mijn eigen stem.* Dat betekent dat de hoofdpersoon in

Øyets sult ook een blanke had kunnen zijn, dat 'het vreemde' altijd mijn eigen persoonlijke thema is geweest en ten slotte, en zeker niet op de laatste plaats dat ik de roman met ongelooflijk veel plezier heb geschreven.

Mijn vader werd in Duitsland geboren, in de voormalige DDR. Daar werd zijn oma aan vaderszijde ongehuwd zwanger. Later zou ze in het onderhoud van zichzelf en haar dochter - mijn oma - voorzien door in bioscopen in heel Europa op de piano de achtergrondmuziek bij stomme films te verzorgen. Een foto van mijn vaders oma hangt bij mij aan de wand: een bloedserieuze zesjarige in een jurk met een pelerine en met veterlaarsjes aan. Vanaf het allereerste moment dat ik de foto zag, heeft de volgende 'film' me gefascineerd: het kleine meisje dat niet kon vermoeden dat ze later door Europa zou moeten reizen om voor zichzelf en haar kind de kost te verdienen, haar kind dat later naar Noorwegen trok, maar dat zelfs toen ze tachtig was nog Noors met een Duits accent sprak. Mijn opa aan vaderszijde en mijn vader waren scheepshandelaren; in mijn ouderlijk huis kwamen zeelieden die Deens, Duits, Russisch, Pools en Nederlands spraken: hun manier van leven bracht met zich mee dat ze voortdurend weer vertrokken. De vader van mijn moeder was matroos op de grote vaart en schreef brieven vanuit Cape Town. Hij was zo vaak weg dat mijn beeld van hem een exotisch adres achterop een envelop is. Zelf groeide ik samen met ongeveer tweehonderd andere kinderen op in een twaalf verdiepingen hoog flatgebouw in een voorstad van Oslo, als tienjarige droomden wij ervan 'helemaal naar New York te kunnen kijken'. Pas toen ik volwassen was begreep ik dat al die geografische puzzelstukjes de basis hadden gelegd voor mijn drang om te reizen, omdat ik altijd en overal het gevoel heb een vreemde te zijn, ik altijd ergens anders ben dan waar ik zou moeten zijn, ergens anders dan waar het allemaal gebeurt. Een feit dat voor mij het tegenovergestelde van treurig is. Ook als veertigjarige is het mijn grootste hoop en stellige optimistische overtuiging, dat ik net als toen ik een klein meisje was, mijn vinger op een willekeurige plek op de globe kan zetten - om er vervolgens heen te reizen en te zien wat er gebeurt.

In 1983 ging ik naar Calcutta waar ik een maand bij de ouders van een Indiase vriend van me verbleef. Ik was toen tien jaar als auteur werkzaam geweest en het eerste wat ik na mijn India-verblijf besefte, was: dat wat je hier onder de ervaringen die je in die chaos hebt opgedaan, vermoedt, tussen de pauwen en de halfdode bedelaars, de intellectuelen en de riksjakoelies, tussen de bedriegers en de heilige baba's, dat moet je lang laten liggen, pas daarna kun je erover schrijven. Het is nooit mijn bedoeling geweest om over 'het Indiase' te schrijven, ik wil geen descriptieve romans meer schrijven. Ik zou schilderachtig hebben kunnen uitwijden over de indrukken die ik in een vreemd land heb opgedaan, maar zulke schilderachtige beschrijvingen in de literatuur interesseren me niet. Ik probeer iets heel persoonlijks te schrijven over wat een mens 'ziet' achter dat wat hij ziet. Onder het muskietengaas in Calcutta heb ik Europa en Noorwegen duidelijker dan ooit gezien. Als de temperatuur boven de 40 graden Celcius uitsteeg, herinnerde ik me de sporen van schaatsen op het ijs en de maan aan de winterhemel, ik herinnerde me de sneeuwvlokken die tegen je huid smolten, ik voelde het specifiek Noordeuropese of Noorse, alles wat 'mij tot mij' had gemaakt, maar waarin ik me nooit thuis had gevoeld. Tien jaar na mijn thuiskomst uit India kon ik eindelijk de roman schrijven over een Indiër die zonder enig rationeel doel door Europa zwerft om te eindigen op

de plek waar ik ben geboren, waar mijn mogelijkheden, maar ook mijn beperkingen als auteur liggen.

‘Ik ben te onbescheiden geweest, dat is mijn grootste misdrijf’, denkt Mr. A. tijdens een verhoor als de politiebeambte zich afvraagt of hij zichzelf is of zijn broer. Die onbescheidenheid maakt mijn hoofdpersoon nu juist de moeite waard, niet voor niets is één van zijn grootste fascinaties de grensverleggende sprong van 8.90 meter van Bob Beamon - de sprong waar op het scherm geen eind aan lijkt te komen. En nu, door het geven van deze informatie, voel ik een zekere gène, maak ik me kwetsbaar als auteur, want natuurlijk ligt achter die fascinatie voor een verspringer mijn eigen gelukzalige vertwijfeling - is het mogelijk zo'n uitdrukking te gebruiken?

Schrijven is voor mij een even verbeten als onmogelijke poging om alles waarvan ik weet dat ik het nooit zal bereiken, in een persoonlijke ervaring toch te bereiken. Het is ook een streven naar consistentie en helderheid in de taal.

Nu nog het belangrijkste, de titel van de roman: *Øyets sult.* De gedachten van Mr. A. over de betekenis van het oog, het raadsel van het gezichtsvermogen, de verbinding tussen de gezichtszenuw en het bewustzijn die zelfs door wetenschappers niet wordt begrepen. Hoe door middel van cellen die je alleen maar onder een microscoop kunt bekijken, een olifant in een olifant verandert. De spanwijdte in de innerlijke film van iedere mens, die de hele wereld 'een plek' in zijn hoofd kan geven. Dat is, denk ik, wat ik mijn schrijversgenot noem, het schrijven van spannende verhalen die zich niet laten refereren en die worden gedragen door mijn verbazing over de honger die de wereld in mijn hersenen heeft opgewekt. De enige research die ik voor het schrijven van *Øyets sult* heb bedreven, was een bezoek aan een patholoog-anatoom om een menselijk oog te bekijken. De patholoog-anatoom legde het oog in mijn hand, het was een ervaring van een onbegrijpelijke schoonheid.

Vertaling uit het Noors: Janke Klok

Janke Klok
Het boek van Dina
van Herbjørg Wassmo
Een moderne vrouwenroman

> ‘*Het boek van Dina* begon als een nachtmerrie. Ik werd wakker van mijn eigen stem die zei: dit ben ik niet, dit ben ik niet. De nachtmerrie toonde in krachtige beelden en kleuren een vrouw die aan de rand van een afgrond stond en daar iemand op een slede in de diepte zag verdwijnen. Die iemand op de slede was ik.’

Met deze woorden beschrijft de Noorse auteur Herbjørg Wassmo (geb. 1942) in interviews graag het ontstaan van haar roman over de vrouw Dina. Het is een beschrijving waarmee Wassmo haar roman recht doet. De scene komt bijna woordelijk in het boek voor, echter met een heel andere positie van de vrouwelijke hoofdpersoon dan in de droom van Wassmo. Daarnaast is het verband dat de auteur met haar uitspraak legt tussen een droom en het schrijfproces exemplarisch voor de verweving van droom en realiteit in *Dinas bok* (*Het boek van Dina*, 1989).

Wassmo laat dromen een fictionele werkelijkheid worden. In het Noord-Noorwegen uit de tijd tussen 1830 en 1855 creëert ze een werkelijkheid, die ze zo realistisch beschrijft, dat de lezer zich in één ruk door het verhaal laat meeslepen. Een werkelijkheid die tegelijkertijd zo fantastisch is dat de lezer na afloop van het verhaal als uit een droom ontwaakt en zich verwonderd afvraagt waar hij toch geweest is. Het antwoord is snel gegeven: hij heeft zich in de woorden van Herbjørg Wassmo laten meevoeren door de wetten van Dina.

Oog om oog, tand om tand

> ‘Ik ben Dina. Jacob zegt het ene en doet het andere. Hij is een paard dat niet wil worden bereden. Hij weet dat hij van mij is. Maar hij is bang dat ik zal zien dat hij het liefst niet zou hoeven. Zeven keer heeft hij leugens verteld om niet te hoeven.
> Het is laat. Mensen zijn als jaargetijden. Jacob is nu bijna winter. Het eerst voel ik de klap. Ik geloof dat het pijn doet. Maar de pijn verdwijnt in dat grote dat ik altijd bij me draag.
> Ik zweef van kamer naar kamer, tussen meubels en mensen. Daar kan ik de mensen om elkaar heen laten tollen. Ze kennen het spel slecht. Weten niet wie ze zijn. Met een enkel woord kan ik hun ogen doen wegdwalen. Mensen zijn niet. Ik wil hen niet langer tellen.’ (p. 144)[1]

Het fragment maakt deel uit van het lyrische, droomachtige discours van het ik-verhaal, waarmee Wassmo haar epos van Dina heeft doorspekt. De fragmenten, die steeds worden ingeleid met de woorden ‘Ik ben Dina’ onderscheiden zich van de lopende tekst, waarin de verhaallijn wordt uitgewerkt, doordat ze cursief zijn gedrukt. Ze geven een beeld van de innerlijke wereld van Dina en laten de lezer zo

zien hoe ze de dramatische gebeurtenissen uit haar leven, waarin ze vaak zelf de hand heeft gehad, verklaart en bewaart. Zo scheppen de fragmenten mede het beeld van het volstrekt authentieke personage Dina. Een personage dat in de lopende tekst - het 'boek van de handelingen' - geen reflectie laat zien, maar zich beperkt tot handelen.

De 'Dina-fragmenten' kunnen tevens worden opgevat als een soort innerlijke dialoog van Dina met het Oude Testament, waaruit voorafgaand aan ieder hoofdstuk door middel van een passage een commentaar op het lopende verhaal wordt gegeven. Slechts één keer wordt het Nieuwe Testament aangehaald. Het citaat dat het hoofdstuk inleidt, waarin Dina de Rus Leo Zjukovskij voor het eerst

ontmoet, is afkomstig uit hoofdstuk 27 van het evangelie naar Matthéüs. Voor Dina is Leo Barabbas, de gevangene die door Pilatus in plaats van Jezus werd vrijgelaten, nadat hij zijn handen in onschuld had gewassen. Dina blijkt het goed te hebben gezien, de Leo met wie ze een liefdesrelatie aangaat, is inderdaad een vrijgelaten gevangene. Echter, in tegenstelling tot de bijbelse Barabbas, wiens rol hiermee is uitgespeeld, staat Dina's Barabbas nog het een en ander te wachten. Hoop, nieuwe gevangenneming, liefde, geweld, het valt hem allemaal ten deel.

Drie teksten heeft Wassmo zo in haar roman met elkaar vervlochten: het verhaal van het Oude Testament, het ik-verhaal van Dina en de vertellertekst, die de handelingen van Dina beschrijft.

De wetten van het Oude Testament spelen ook in de twee laatstgenoemde teksten een belangrijke rol.

Nadat het onschuldige kind Dina op vijf-jarige leeftijd door een noodlottig ongeval de gruwelijke dood van haar moeder veroorzaakt, staat de rest van haar leven in het teken van schuld en straf. Een tijd legt Dina de schuld bij zichzelf en is zij de gestrafte:

> ‘Ik ben Dina. Die wakker wordt van de schreeuwen. Ze zitten vast in mijn hoofd. Af en toe eten ze van mijn lichaam.
> Het beeld van Hjertrud is geknapt. Als een opengesneden schaapsmaag. Haar gezicht vol schreeuwen, waardoor alles naar buiten komt.’ (p. 33).

Zoals de schreeuwen van haar moeder Hjertrud zich in haar hoofd hebben vastgezet, zo hebben de woorden zich vastgezet in haar keel. Dina wordt stom. En Wassmo brengt een onderscheid aan tussen een innerlijke wereld van zwijgen, roerloosheid en niet-zijn, en een uiterlijke wereld van geluid, bewegingen en existentie - twee werelden die in de loop van de roman overigens voortdurend door elkaar heen lopen:

> ‘De woorden zaten muurvast. Dina opende haar mond en probeerde ze te vormen. Maar het geluid was in een andere werkelijkheid’ (p. 17)

> ‘De anderen beheersten de woorden. Moeiteloos. Als olie op water. De werkelijkheid was in de woorden. De woorden waren niet voor Dina. Zij was niemand.’ (p. 37)

Als haar vader haar na de dood van haar moeder verstoot, groeit de woordeloze Dina op tot een eenzaam en onhandelbaar kind. Een huisleraar weet met behulp van pianomuziek tot haar door te dringen en wekt in Pygmalionse traditie haar muzikale en rekenkundige talenten tot leven. Hij bewerkstelligt nog iets anders. Door zijn presentatie van de dood van Dina's moeder Hjertrud, tilt hij de schuldlast van Dina's schouders:

> ‘Dina keek hem met glazige ogen aan, alsof ze plotseling dacht dat zij Hjertrud had verheven. Om niet te zeggen bevrijd! Dat zij eigenlijk had gedaan wat niemand anders had gedurfd, of gewild. En Hjertrud had gestuurd naar God Onze Vader in het Rijk der Hemelen. Waar geen verdriet, meiden en knechten of kinderen waren.’ (p. 47-48)

Vanaf dit moment gaan de oud-testamentaire wetten van schuld en straf, van ‘oog om oog, tand om tand’, een andere rol spelen. Dina legt ze op aan de anderen. Eerst zijn haar straffen tamelijk onschuldig. Bijvoorbeeld als ze haar stiefmoeder Dagny, die haar onhandelbare pleegkind kan missen als kiespijn, plaagt door haar spullen te laten verdwijnen. Later nemen de straffen meer dramatische vormen aan. In de Proloog van het boek wordt beschreven hoe Dina het verraad en het tekortschieten van haar man Jakob afstraft door hem op een slede in de afgrond te storten.

Het huwelijk van haar vader met Dagny leidt tot een voor alle betrokkenen onhoudbare situatie, en uiteindelijk wordt een oplossing gevonden door Dina, met haar instemming, uit te huwelijken aan de veel oudere Jakob Grønelv. De erotische en ongeremde Dina vraagt meer van haar man dan hij haar kan geven en nadat hij haar heeft bedrogen (of haar, in haar eigen woorden, heeft verraden) lost ze - zoals gezegd - het probleem op door

hem het leven te benemen. Daarna leeft ze lange tijd alleen en voert ze de alleenheerschappij over het grondbezit en handelshuis Reinsnes in Noord-Noorwegen. De bijbel - 'het boek van Hjertrud' - die ze van haar moeder heeft geerfd, is haar leiddraad. Ze heeft haar eigen manier om het bijbelverhaal te lezen en te vertolken. Niemand in haar omgeving ontsnapt aan haar controlerende blik en velen moeten ondervinden hoe Dina hardhandig in hun leven ingrijpt. Helemaal alleen is ze trouwens niet; met de doden onderhoudt ze een natuurlijk en veelvuldig contact. Hjertrud en Jakob houden haar vaak gezelschap. Daarnaast zijn er voldoende levenden die een rol in haar leven spelen, of beter gezegd: in wier leven Dina een rol speelt. De moeder van Jakob, zijn zoon Johan en pleegzoons Anders en Niels en niet in de laatste plaats Thomas, de staljongen die ze van haar ouderlijk huis heeft meegenomen en die ze verleidt op de dag van de begravenis van Jakob. En dan is er nog het Lappenmeisje Stine, dat door Dina als voedster voor haar zoon Benjamin wordt ingehuurd en die Reinsnes niet weer zal verlaten. De al eerder genoemde raadselachtige reiziger Rus Leo Zjukovskij tenslotte brengt een spionagegeschiedenis het verhaal binnen.

Herbjørg Wassmo (foto: Gro Jarto)

Spel met de literatuur

Wassmo's moderne roman breekt zowel qua inhoud als qua vorm met de traditionele genreregels. *Het boek van Dina* kan op vele manieren worden gelezen en geïnterpreteerd: als een liefdesverhaal, een historische familiekroniek, een spionagegeschiedenis, een melodrama, een brok ontspanningsliterat uur èn als een moderne roman.

Niet alleen is de roman een samenspel van verschillende literaire genres, maar ook van verschillende samenhangende tekstsoorten, zoals hierboven beschreven. Deze vorm van intertekstualiteit is door Wassmo consequent en bijzonder systematisch doorgevoerd en werd door verschillende literatuurwetenschappers aangegrepen als uitgangspunt voor verhelderende analyses van het boek.

Thematisch kan *Het boek van Dina* worden

gelezen als een klassieke uitdrukking enerzijds van het menselijk streven om zin en orde in de chaos en de leegte van het bestaan te vinden, en anderzijds de strijd tussen goed en kwaad. Door de oud-testamentaire uitwerking van die strijd worden de verwachtingen van de moderne - in westerse nieuw-testamentaire traditie opgegroeide mens echter doorbroken. In die zin heeft de tekst een vervreemdend, modernistisch effect, evenals de hoofdpersoon Dina zelf, die door haar handelingen de lezer voortdurend in verwarring en af en toe tot irritatie brengt. ‘Met haar kracht, haar gebrek aan onderdanigheid en haar weigering compromissen te sluiten, beweegt ze zich op de grens van het gebied dat door onze cultuur is afgeperkt’[2.]. In haar artikel ‘Melodrama in de reflectie van de gebroken spiegel: *Het boek van Dina* van Herbjørg Wassmo’ laat Sarah Paulsen op overtuigende wijze zien hoe Wassmo door gebruikmaking van speciaal het melodramatische genre een ‘modernistisch’ verzet pleegt tegen de realistische romanvorm. Ze gaat nog een stap verder: Wassmo maakt niet alleen gebruik van het melodramatische genre, ze neemt dit genre ook serieus[3.]. Daarmee bereikt de auteur twee dingen. *Het boek van Dina* kan als literatuur èn als lectuur worden aangemerkt (in de vele over het algemeen enthousiaste recensies die van de roman zijn verschenen is vaak sprake van een of-of discussie). En ten tweede neemt Wassmo door haar geraffineerde spel met literaire genres stelling in het (post)modernistische denken over literatuur en stelt ze haar eigen rol als auteur ironisch ter discussie.

Het moderne melodramatische spel van Wassmo met literatuur is op vele manieren in de tekst terug te vinden.

In de eerste plaats in de personages. Zelden ziet men een Dina (een naam die oordeel betekent) die zo snel en zo vaak een zo dramatisch oordeel velt. Noch een Jakob (= bedrieger) die zo openlijk en zonder schroom zijn vrouw bedriegt. Of een Tomas (= ongelovige) die zo weinig geloof hecht aan hetgeen hem door Dina gezegd en getoond wordt. Ze verworden echter niet tot ‘flat characters’; in de beschrijving van Wassmo blijven ze psychologisch geloofwaardige personages.

Ten tweede in het eerder kort weergegeven handelingsverloop dat druipt van de dramatische gebeurtenissen. Deze zijn tegelijkertijd zo knap door de auteur aaneengeschakeld, dat Wassmo haar lezer wel onthutst of verwart, maar nooit verveelt met haar reis door de geschiedenis van Dina.

Ten derde in de taal, met name de beeldspraak van Wassmo, die dermate eigenzinnig is, dat ze af en toe op het scherp van de snede balanceert als het erom gaat of de lezer de beelden nog kan accepteren. ‘Jakobs hoofd werd een zwaluwnest waarin de muziek alle eieren stuk brak’ (p. 67); ‘Maar de koortsvlekken wilden niet verdwijnen. En haar ogen waren ongewassen ramen’ (p. 422).

Prachtig is de wijze waarop Wassmo Noord-Noorwegen in haar taal tot uiting brengt. Niet alleen door gebruik te maken van het Noordnoorse dialect in de dialogen, maar ook door het Noordnoorse kustlandschap in haar beeldspraak te laten terugkomen. ‘Zijn haar is het water van een gletcher dat als zijdedraad zijn weg naar de oceaan vindt’ (p. 357); ‘'s Nachts had Hjertrud haar nodig en ze bleef onrustig door de kamer ijsberen tot de ochtend als een grijs zeil tegen het raam sloeg.’ (p. 442); ‘De geschiedenis werd als een koeievlaai in de lente. De vliegen zoemden er omheen’ (p. 446).

Eeuwenoude literaire traditie

Terwijl *Het boek van Dina* in zijn structuur en vormgeving zo volledig een produkt van deze tijd is, voegt de hoofdpersoon Dina zich in een eeuwenoude Noorse traditie van sterke vrouwelijke personages in de schriftelijke literatuur[4.]. Een van de kenmerken van de oude saga's, die in de periode 1150 tot 1300 in IJsland en Noorwegen werden opgetekend, is dat vrouwen er een vooraanstaande rol in spelen. Zo wordt het meest beroemde vriendenpaar uit die gemeenschappelijke IJslands-Noorse literatuur, Gunnar en Njål in de *Njålsaga* zwaar op de proef gesteld door toedoen van hun respectieve vrouwen Hallgerd en Bergtora. Met hun vlijmscherpe spottende woorden zetten ze de mannen aan tot wraak en steken ze de gek met de lafaarden die de familie-eer niet weten hoog te houden. Als

Gunnars leven afhangt van enkele haarlokken van Hallgerd om zijn boog opnieuw te kunnen spannen, is haar antwoord de vraag of haar haarlokken er veel toe doen voor hem. ‘Mijn leven’ is zijn antwoord. ‘Dan zal ik me de oorvijg die je me gaf, nu weten te herinneren’ zegt Hallgerd en bezegelt daarmee de dood van haar man.

Internationaal beroemd zijn de vrouwelijke personages van de theatervernieuwer Henrik Ibsen, met als meest bekende exponent Nora, hoofdpersoon in het toneelstuk *Een poppenhuis* (1879). Nora verlaat haar man - niet omdat ze de voorkeur geeft aan een andere minnaar, maar omdat ze eerst zelf volwassen moet worden voor ze een relatie met een ander kan aangaan. Een voorbeeld uit het begin van deze eeuw is de boerenvrouw Inger, een van de hoofdpersonen in de beroemde roman *Hoe het groeide* (1917) van Knut Hamsun. Zijns ondanks[5.] portretteert Hamsun met Inger een warmbloedige, hardwerkende levensgezel van de pionier Isak, die moedig haar leven in eigen hand neemt.

En dan zijn we aangekomen bij een vierde voorbeeld, waarbij ik iets langer stil wil staan: de vrouwenfiguren van Sigrid Undset. De meest bekende van hen is Kristin uit de historische romanserie *Kristin Lavransdatter* (1920-22).

Kristin, die koppig haar eigen weg gaat, zich niet door haar vader laat uithuwelijken, een liefdesrelatie begint die zowel door haar omgeving als door haarzelf als zondig en onwettig wordt beschouwd, en die tenslotte toch met haar geliefde in het huwelijk treedt, wat tot een lang en conflictueus samenleven leidt. Deze Kristin vertoont vele paralellen met Dina uit de roman van Wassmo. Beiden zijn sterke vrouwen, die de wil, de macht en de middelen bezitten en gebruiken om hun eigen weg te gaan. Zowel Kristin als Dina zijn warmbloedige vrouwen, die hun seksualiteit niet onder stoelen of banken steken. De - nauwelijks prikkelende - beschrijvingen van Undset van het seksuele ontwaken van haar hoofdpersoon Kristin gaven de Nederlandse criticus dr. C. Tazelaar aanleiding om tegen de ‘sensualiteit, de rauwheid en de onreinheid’ van sommige passages van de romanserie te waarschuwen[6.]. Hetgeen niet onverlet liet dat voormelde criticus zijn bewondering voor Undsets monumentale, religieuze kunst overigens in bloemrijke superlatieven verwoordde[7.]. De seksualiteit van Kristin valt echter geheel binnen de traditionele opvattingen over de rolverdeling tussen man en vrouw. Die van Dina niet. Haar openlijke en zinnelijke seksualiteit doorbreekt het christelijke cultuurpatroon volledig:

> ‘En Dina kende geen genade. Spaarde hem niet. Af en toe voelde hij zich als een fokhengst, waarvan eigenaar en te dekken merrie één en dezelfde was.
> Hij wierp zich zo vaak als hij kon in het diepe. Maar ze was onverzadigbaar en niet te stoppen. Ontzegde zich niet de meest ongelooflijke houdingen en bewegingen’ (p. 130)
> ‘Ze snapte naar Tomas als een uitgehongerde hond. Ze gaf zich nauwelijks te kennen voor ze op de dierehuiden waren neergevallen. (...)
> Maar zij schudde haar hoofd en groeide in het donker met hem mee. Haar lichaam was als een gladde rots in het maanlicht. Haar geuren vulden zijn hersenen en sloten al het andere buiten. Deden zijn spieren schokken en exploderen. Een lust zo groot dat die een kerk zou kunnen vullen! Het begin van een lawine zou kunnen veroorzaken, een vloedgolf. Schuimend, machtig en nat.’ (p. 263)

De mateloze seksuele apetijt van Dina, die in de roman op vele plaatsen wordt beschreven, is nog een voorbeeld van Wassmo's spel met melodramatische elementen. De reactie van haar mannelijke mede-/tegenspelers is met uitzondering van die van de Rus Leo Zjukovskij in volgorde te karakteriseren met de woorden: dierlijke begeerte - verbazing - pijn - angst. Het geheel past in het beeld van de Dina, die zich door niemand en niets de wet laat voorschrijven. Ook niet door westerse - patriarchale - voorstellingen van de seksualiteit van de vrouw.

Beide romans tonen de deskundigheid van de auteurs ten aanzien van het milieu en de tijd

waarin ze hun verhaal hebben geplaatst. Kristin Lavransdatter geeft een beeld van de Noorse middeleeuwen dat getuigt van een groot inzicht in en vertrouwdheid met de materie. Wassmo - zelf geboren en getogen aan de kusten van Noord-Noorwegen - geeft in vele detailbeschrijvingen blijk van haar gedegen kennis van dit kustmilieu. Prachtige voorbeelden hiervan zijn ook de zeereizen van Dina naar de Noorse kuststeden Bergen, Trondheim en Tromsø. *Het boek van Dina* kan in die zin als een cultuur-historisch document worden gelezen. Een document over een streek in de periferie van onze christelijke beschaving[8], waar in de negentiende eeuw een vrouw de grenzen van de door haar tijd opgelegde vrouwenwerkelijkheid doorbreekt. Een document dat tegelijkertijd een prachtige beschrijving van die vrouwenwerkelijkheid geeft:

'Dina volgde haar moeder naar de stookhut een dag vlak voor kerst. Het was wasdag. Vier vrouwen aan het werk, een jongen om het water te dragen. (...) De vrouwen waren slechts gekleed in hun onderkleed met opengeknoopte lijfjes. Blote voeten in klompen en opgerolde mouwen. Hun handen waren rood als pasgekookte biggen. Handen waar ze mee zwaaiden, op het wasgoed petsten en gebaarden.

Onder de strakke hoofddoeken losten hun gezichten zich op. Het zweet stroomde als rivieren over hun wangen en hals. Die zich in een gemeenschappelijke rivierbedding tussen hun borsten verenigden en in hun vochtinge kleding naar het onderaardse verdwenen.' (p. 34)

Af en toe laat Wassmo de mannelijke personages die vrouwenwereld binnentreden. Een van de mooiste voorbeelden daarvan is de terugreis naar Reinsnes van Bergen en Trondheim, waar Dina is geweest om de Rus Leo Zjukovskij te zoeken. Kapitein van het Noordnoorse zeilschip waarmee ze de reis maakt is Dina's pleegzoon Anders. Als Dina onderweg tijdens een vliegende storm een (geprovoceerde?) miskraam krijgt is Anders ook degene die haar bij staat:

‘Anders, die het na verloop van tijd had opgegeven om haar iedere keer te wassen, kon haar nu eindelijk opzij tillen en de

> rommel op de oude bontjas opruimen. (...) Hij hield de hele tijd in de gaten of ze weer begon te bloeden. (...)
> Het had iets beangstigends, deze inwijding in het leven van vrouwen. Hij was haar als het erop aankwam dankbaar dat ze niet huilde.' (p. 416, 417)

Voor Thomas is zijn ontmoeting met de vrouwenwereld van Stine haast helend te noemen. Lange tijd heeft hij vergeefs om de aandacht van Dina gebedeld, die hem keer op keer laat weten dat ze daar niet van gediend is. Tenslotte heeft Dina een oplossing voor het probleem: ze wil dat Thomas en Stine trouwen.

> 'Na het huwelijk gedroeg Thomas zich wekenlang als een lamgeslagen os. Toen kon hij zijn weerstand niet langer volhouden. Langzaam trokken de lijnen weg en werd zijn gezicht rimpelloos. Alsof Stine hem iedere ochtend in een aftreksel van kruiden en rozenwater waste. Of krachten gebruikte die niemand zien kon.' (p. 494)

Terug naar Dina en Kristin. Beide vrouwelijke personages tenslotte zijn door hun respectieve auteurs in een christelijk perspectief geplaatst. Deze laatste overeenkomst brengt me tegelijkertijd op een van de grote verschillen tussen *Kristin Lavransdatter* en *Het boek van Dina.* Sigrid Undset was diep religieus in de christelijke betekenis van het woord. Ze kwam tijdens haar leven tot de overtuiging dat de plaats van de vrouw in de schoot van het gezin lag. Kristins liefde en levensweg kunnen worden gekarakteriseerd door de woorden van Augustinus de kerkvader: 'Ons hart is onrustig tot het in u rust vindt'.

Voor Dina gaat deze gedachte niet op. Dina schrijft haar eigen wetten. Dina schrijft haar eigen boek. Het is het boek dat niet voorkomt in de bijbel. De geschiedenis van de twaalf zonen van Jakob wordt in Genesis uitvoerig beschreven. In vers 34 wordt verhaald van de verkrachting van Jakobs enige dochter Dina door de Heviet Sichem en de gevolgen daarvan. Twee zonen van Jakob moorden de bevolking van een stad uit met als verontschuldiging dat zij hun zuster niet als hoer laten behandelen.

Hoe ook in *Het boek van Dina* 'oog om oog, tand om tand' de geldende wet is, is reeds beschreven. De expliciete verwijzingen naar de bijbel in de roman zijn talrijk. Ook de compositie van de roman is in overeenstemming met die van de vijf boeken van Mozes: proloog, eerste boek, tweede boek, derde boek, epiloog. Minder expliciet komen de verwijzingen ook voor, zoals de volgende passage uit de Proloog van het boek illustreert:

> 'Op het moment dat de slede van de grond los kwam, gleed de dierehuid van het gezicht van de man af. Toen opende hij het oog dat niet was ingedeukt en keek de vrouw strak aan. Stom. Een hulpeloze, ongelovige blik.
> Daarna was alles lucht en beweging. Het ging snel. De geluiden riepen door de bergen lang nadat alles voorbij was.
> Het gezicht van de vrouw was leeg. Het landschap was weer zichzelf. *En ze zag dat alles goed was.*' (p. 11) (mijn cursivering)

Tora, Dina en de dochter van Benjamin

Dina is niet het eerste sterke vrouwelijke personage van Herbjørg Wassmo. Ook in haar romancyclus over Tora, waarvoor ze in 1987 de literatuurprijs van de Noordse Raad ontving (de belangrijkste literaire prijs van Scandinavië, te vergelijken met de Booker Prize), laat een aantal van de vrouwelijke personages, waaronder de hoofdpersoon, een ongekende veerkracht zien, die hen in staat stelt na catastrofes overeind te blijven. Voor Tora is die catastrofe dat ze als ‘moffenjong’ door haar pleegvader seksueel wordt misbruikt. Met name in het eerste deel *Huset med den blinde glassveranda* (1981), dat in 1984 in het Nederlands verscheen onder de titel *Het huis met de blinde serre*, zien we een taaie Tora, die zich niet heeft laten breken door het seksuele misbruik van haar pleegvader. In het tweede en derde deel echter moet Tora toch het onderspit delven en geeft ze haar eigen identiteit op. Dina behoudt haar identiteit, waarvoor ze hard heeft moeten vechten. Ster-

ker nog: de identiteit van Dina overschaduwt die van alle andere.

Inmiddels heeft *Het boek van Dina* in 1992 een vervolg gekregen in het boek van de zoon van Dina, de jongen Benjamin. De lijn die zich in Wassmo's oeuvre tot nog toe heeft afgetekend, mag doen verwachten dat er nog een derde boek zal verschijnen, nl. dat van de dochter van Benjamin. Met de ontwikkeling van het vrouwelijk personage van Wassmo tot nu toe in gedachten, is er alle reden om nieuwsgierig te zijn naar die dochter.

Eindnoten:

1. Alle vertalingen zijn van de hand van de auteur van dit artikel. De pagina's verwijzen naar de uitgave *Dinas bok*, Gyldendal, 2. opplag, Oslo, 1989.
2. Granaas, Rakel Christina: Utenfor & alltid til stede: Dinas lov i Wassmos skrift. In: *Edda*, hefte 3, 1992, p. 249.
3. 'Melodrama reflektert i det sprengte speilet: Dinas bok av Herbjørg Wassmo', in *Edda*, hefte 3, 1993, p. 262-264.
4. Waarmee ik uiteraard niet gezegd wil hebben dat dit een voor de Noorse literatuur exclusief verschijnsel zou zijn.
5. Dat Knut Hamsun de traditie van de sterke vrouwenfiguur in de Noorse literatuur verder droeg, mag ronduit verwonderlijk genoemd worden. De visie van Hamsun op de plaats van de vrouw in de samenleving kan welhaast reactionair genoemd worden. Hamsuns uitlatingen over de feministische vrouwen van zijn tijd beperken zich veelal tot karikaturen. 'Scholing van vrouwen vindt in zijn ogen geen enkele genade, zelfs het eenvoudigste ontwikkelingsonderwijs en het praktische onderricht in naaien, huishoudkunde en kinderverzorging, acht hij overbodig en verwerpelijk' (Amy van Marken in haar proefschrift *Knut Hamsun en de vrouwenfiguren in zijn werk* (Gent, 1970) (p. 55).
6. Amy van Marken: 'Nederland: Inn i kampen mellom ideologiene', in *Dyade*, nr. 2, Oslo, 1982, p. 9.
7. De Paapse literatuurkritiek, waarvan Tazelaar deel uitmaakte, was aan haar eigen regels onderhevig en is hier vanwege haar anekdotisch gehalte en niet vanwege haar representativiteit voor de Nederlandse receptie genoemd.
8. Hoe perifeer en weinig gekend dit kustmilieu ook 150 jaar na Dina nog is, moge geïllustreerd worden met een gebeurtenis in het Noorwegen van 1989. Toen de Noorse premier Gro Harlem Brundtland in dat jaar een delegatie van de Kustvrouwenactie ontving, resulteerde de ontmoeting in een complete cultuur-clash en liep het gesprek op een volledige mislukking uit. 'We hadden dag en nacht gereisd en kregen nog geen kopje koffie aangeboden', zoals een van de kustvrouwen het formuleerde (Uit: Jørgen Lorentzen: *Norge, Norge... Fra slit og strev til stress og mas*, Oslo, 1992, blz. 66)

   Het boek van Dina verschijnt voorjaar 1995 bij Uitgeverij De Geus in een vertaling van Paula Stevens.

Ron Schiffelers en Harry Vaatstra

‘Het is een doodzonde om niet voor de liefde te durven kiezen’
Jonas Gardell, romancier, dramaturg en cabaretier

Hij maakte furore als cabaretier en trekt met zijn one-man-show avond aan avond volle zalen in theater Intiman in Stockholm. Zijn romans ontvangen lovende kritieken en zijn ook allemaal nog in de boekhandel verkrijgbaar, terwijl de meeste boeken in Zweden slechts een beperkte periode voor handen zijn. Hij heeft inmiddels vele literaire prijzen op zijn naam staan. Een gesprek met het Zweedse enfant terrible Jonas Gardell over de literaire poot van zijn veelzijdige produktie.

‘Ik weet niet of er zoiets bestaat als de Scandinavische literatuur, maar bij veel schrijvers vind je waarschijnlijk die typisch Scandinavische weemoed terug’ karakteriseert Gardell desgevraagd een gemeenschappelijkheid in de literatuur van het Noorden. Weemoedig zou je ook de stemming in zijn proza kunnen noemen, waarin hij een groot vermogen toont het leven van alledag in Zweden en dan met name in Stockholm weer te geven: lichtvoetig en ernstig tegelijk. Zijn personages zijn niet alleen de gewone burger met zijn dromen en zijn ‘vrijdagavondwodka’, maar ook de eenling op zoek naar contact in parken en urinoirs. Met precisie verplaatst de auteur zich tussen details en grote gehelen, tussen diepgaande gevoelens en oppervlakkigheid, tussen dromen en harde werkelijkheid. De humor is even vanzelfsprekend als de pijn en het verdriet van de mens die liefheeft en bang is zelf niet geliefd te zijn. De precisie is tekenend voor de schrijfstijl van Gardell. Hij streeft een zo gereduceerd mogelijk taalgebruik na, zonder overbodige franje, onder het motto: less is more.

Een veel voorkomend thema in zijn werk is homosexualiteit. ‘Op mijn vijftiende besloot ik dat ik me nooit zou schamen voor wie ik ben of wat ik doe. Daarom is het heel natuurlijk dat ik met name in mijn eerste en tweede boek over homosexualiteit schrijf, omdat dat toen eenvoudigweg een grote rol speelde in mijn leven’.

Voor Gardell is het een uitgemaakte zaak dat hij niet voor de boekenkast, maar voor een publiek schrijft: ‘Het gaat er niet om of ik een boek zelf goed of slecht vindt. Het is voor mij belangrijk dat er communicatie tot stand komt tussen mij en de lezer’.

Orde versus chaos

De 30-jarige auteur maakte in 1985 zijn debuut met de roman *Passionsspelet* (Het passiespel, 1985) waarin twee jonge volwassenen elkaar tegenkomen en verliefd worden. De verhouding tussen de twee loopt parallel met een passiespel dat de vader van de een geschreven heeft. De roman is enerzijds een lofzang op de liefde, anderzijds het relaas van een offer dat gebracht moet worden omwille van de liefde voor elkaar.

Een jaar later verschijnt *Odjurets tid* (Het tijdperk van het ondier, 1986) dat zich afspeelt in het Stockholm van de jaren tachtig en eenzaamheid als thema heeft; vanuit vier verschillende perspectieven belicht. In de daaropvolgende roman *Präriehundarna* (De prairiehonden, 1987) beschrijft Gardell de levensperikelen van het echtpaar Lena

en Percy en hun zoon Reine in een voorstad van Stockholm. Het contact onderling verloopt stroef, omdat ze elk in hun eigen wereld leven. Lena werkt achter de kassa van een theater, rookt, drinkt en heeft een kamer bezaaid met make up, fruitsnoepjes. Haar man Percy is een ordentelijke, niet-rokende bankemployé met een zwakke maag, geheelonthouder en bovendien een huichelende moralist. Zo iemand die de buren in de gaten houdt en boze briefjes schrijft. Het leven van Reine ten slotte draait voornamelijk om zijn grote liefde Anders en zijn debuut als kunstenaar.

Jonas Gardell: 'Ik zou dolgraag eens met een engel willen vrijen.' (foto: Stellan Herner)

De vierde roman van Gardell *Vill gå hem* (Wil naar huis, 1988) gaat over twee zussen van middelbare leeftijd, Ruth en Rachel. Hier staat vernuft tegenover chaos, regels tegenover wanorde, spontaniteit tegenover een beheerst gevoelsleven. Ruth leeft een ogenschijnlijk geslaagd en fatsoenlijk familieleven. Haar zus Rachel leeft met de ietwat corpulente Walter in de Zuidzweedse provincie Småland. Voor hem heeft ze een groot deel van haar leven opgegeven. Voor niets, want Walter geeft niet om haar. Op een goede dag laat ze Walter eindelijk in de steek en ploft ze vertwijfeld en met rode, betraande ogen neer in het goedgeöliede bestaan van Ruth. Kettingrokend en met een aanhoudende hoofdpijn slaagt Rachel erin het familieleven van Ruth compleet op zijn kop te zetten, wat uitmondt in een krachtmeting tussen de twee zussen. *Vill gå hem* is een roman over een liefde die maar niet wil lukken, over sterke gevoelens die niet goed tot uiting komen, over de ongelooflijke wil om te leven en gelukkig te worden.

Vrouwen van middelbare leeftijd

Met *Fru Björks öden och äventyr* (De lotgevallen en avonturen van mevrouw Björk, 1990) schiep Jonas Gardell een Zweedse 'she-devil' à la Fay Weldon. Teleurgesteld en bedrogen door Börje, haar eerste en enige echte liefde, trouwt Vivian met de saaie meneer Björk. Na verloop van tijd besluit ze om haar echtgenoot te verlaten en wraak te nemen op Börje:

> Mevrouw Björk gaat op reis naar Italië. Ze weet niet waarom het Italië is geworden. Dat maakt het nog spannender. Misschien wil ze pasta eten,

misschien wil ze in de Fontana di Trevi baden, misschien droomt ze ervan om te worden gekidnapt door Siciliaanse mafiosi (die haar vingers er één voor één afsnijden om ze op te sturen naar meneer Björk, die vermoedelijk te gierig is om te betalen of zou vinden dat het ongepast is om zich te laten kidnappen en daarom van mening is dat mevrouw Björk wel een lesje kan gebruiken).

> Niets van dit alles.
> De duistere reden van mevrouw Björk om naar Italië te gaan, is dat ze samen met hippies op de Spaanse trap wil zitten, ijs wil eten en de burgers verachten, net als in de boeken van Birgitta Stenberg.
> Hoe moet ze het omschrijven? Als meneer en mevrouw Björk nieuwe mensen ontmoeten, en mevrouw Björk spontaan denkt *o mijn God, wat een idioten*! kan ze er zeker van zijn dat meneer Björk hen het volgende moment te eten uitnodigt.
> Juist van de mensen die meneer Björk te eten uitnodigt wil mevrouw Björk zich losschudden, want hoe worden idioten anders idioten dan door langzame gewenning, door de voortdurende invloed van andere idioten?
>
> Ze weet niet hoe ze het moet uitleggen, maar mevrouw Björk heeft het gevoel dat haar vlucht er één van het allerlaatste moment is, net voordat de val definitief dicht klapt.
> Ze voelt zich net Meryl Streep.
> Ergens heeft ze gelezen dat de Pygmeeën in Afrika niet zoals wij tellen. Ze tellen één, twee, drie, veel.
> Alles boven de drie is veel. De drie wijzen zijn drie, de dommen zijn veel. Veel zijn ook de Melkwegen van het heelal, veel zijn de windstreken en de jaargetijden, net als de familieleden van de heer Björk. Veel zijn ook de duiveltjes die willen kwetsen en beschadigen.
> Mevrouw Björk is één. Eenzaam. Eenvoudig. Eén leven heeft ze, en als ze het verkwanselt krijgt het niet terug.
> Ooit toen ze ruzieden, brulde meneer Björk tegen haar: ‘Vergeet niet dat ik je er op ieder moment uit kan gooien, je bent volledig aan mijn goede wil overgeleverd. Nu! denkt mevrouw Björk wanneer ze de deur van het reisbureau opendoet, nu! (uit: *Fru Björks öden och äventyr* (deel 1, hoofdstuk 9)[1]

Jonas Gardell is één van de weinige Zweedse mannelijke auteurs die vrouwen van middelbare leeftijd een rol laten spelen in zowel zijn theatervoorstellingen als zijn boeken. De reden is eenvoudig: ‘De vrouw wordt in onze samenleving nog steeds zwaar onderschat. Mannen mogen dan wel denken dat ze de touwtjes in handen hebben, maar in feite zijn het de vrouwen die de Zweedse maatschappij draaiende houden’. Mevrouw Björk is één van die vrouwen die hij met veel verve vormgeeft. Ze is doorsnee en een beetje saai, maar onder de oppervlakte gaan sterke gevoelens schuil. Van de grijze muis mevrouw Björk aan het begin van de roman is aan het eind niets meer over. Haar wraak is verwoestend. *Fru Björks öden och äventyr* is een lichtvoetige roman, tegelijkertijd proeft de lezer de droefgeestige ondertoon van het verhaal van de andere mevrouw Björk. De vrouw, die niet langer de kracht heeft om een droom te formuleren. Voor haar is er maar één uitweg: het einde. Het is daarmee ook Gardells somberste roman.

Sparringpartner

Gardell komt uit een gezin van academici. Zijn vader was professor en zijn moeder psychologe. ‘Ik heb een wat je noemt intellectuele opvoeding genoten. Leerde lezen toen ik drie was, las de Bijbel op mijn vijfde en psychologieboeken op mijn tiende’. Toen Gardell een jaar of tien was gingen zijn ouders uit elkaar. Na de scheiding woonde zijn moeder met hem en zijn twee zussen in een kleine benedenwoning in Östermalm. De gereduceerde familie zat letterlijk aan de grond. Via zijn moeder, die baptist is, kwam Jonas in aanraking met het geloof. Hij begon al heel vroeg met het lezen van de Bijbel, zeer ongewoon voor iemand van zijn generatie.

‘God is voor mij zowel een grond om op te staan als een eeuwige sparringpartner. Ik lig altijd in de clinch met God. Er is zoveel om over na te denken. Mijn God is een zwarte lesbische vrouw met reuzetieten, die in de hemel rondwaggelt en macaronie kookt voor wie het maar wil hebben’.

Naar de kerk gaat Gardell alleen als die leeg is. ‘Dan is er niemand die tussen mij en God staat. Kerken zijn overbodig. Ik heb geen objecten of personen nodig om in contact te komen met God. In míjn hemel mag iedereen meedoen en Yeah Yeah zeggen. Religie heeft

met geloof te maken en niet met kennis. Ik weet niet of God bestaat, maar ik geloof in hem. Ik wil ook geen bewijzen. Als ik die had, hoefde ik niet meer te geloven.'

Van de verschillende religieuze motieven in Gardell's werk zijn vooral de engelen interessant. Engelen zijn voor de schrijver een symbool voor zowel angst als verleiding. Engelen zijn niet alleen goed. Soms hebben ze mooie vingers, maar soms ook klauwen en gloeiende ogen. Bovendien hebben ze geen gezicht. Gardell zegt hierover:

> 'Het is levensgevaarlijk om ze een gezicht te geven. Dat hangt helemaal af van je eigen keuzes. Vergeet niet dat de duivel ook een engel is, zij het een gevallen. Maar het klopt dat ik uitermate gefascineerd ben door engelen. Mijn grote wens is om ooit eens met een engel te vrijen. Het moet toch een zalig gevoel zijn om te worden omsloten door twee van die levensgrote vleugels. Heerlijk!'

Kebab en Björn Borg

Over de tijd tussen zijn dertiende en zijn achttiende heeft Gardell nog niet kunnen schrijven. Wel over zijn lagere schooltijd. Het duidelijkst komt dit naar voren in *En komikers uppväxt* (De jeugd van een komiek, 1992), dat volgens de auteur absoluut het beste is dat hij tot nu toe geschreven heeft. Blijkens de vele brieven die hij naar aanleiding van het boek kreeg, is het ook een van de weinige boeken waarin jongeren van rond de vijfentwintig zich kunnen herkennen:

> '*En komikers uppväxt* gaat over mijn generatie. Een generatie die opgroeide in de jaren zeventig. Een generatie waarvan men hier in Zweden gezegd heeft dat zij geen wortels heeft. Wat natuurlijk nonsens is. Inderdaad, de rode houten huisjes roepen bij ons niet dezelfde gevoelens op als bij onze ouders. Maar wij zijn groot geworden met de reuzenslalomwedstrijden van Ingemar Stenmark, de eerste kebab-tenten, rijtjeshuizen en Björn Borg. Daar liggen onze wortels.'

En komikers uppväxt vertelt het verhaal van de ellendige schooltijd van de elfjarige Juha Lindström die opgroeit in een voorstad van Stockholm. Hij leeft in een gezin met alledaagse problemen en matige verwachtingen van het leven. Noch thuis noch op school wordt hij serieus genomen. Om aandacht te trekken etableert Juha zich als de komiek van de klas, een rol waarin hij wisselend succes heeft. Op de hiërarchische ladder van de klas komt hij niet veel hoger. 'Toneelspelen is Juha's manier om met mensen om te gaan. Grappig zijn is voor hem de enige manier om vrienden te krijgen, iets anders weet hij niet.' Net als voor Juha, is ook voor Gardell humor een manier om te overleven. 'Zonder humor zou ik binnen een week verdrinken, humor is een middel om te overleven. Maar verdriet is voor mij niet zwart; het is blauw. Het woord melancholie bestaat in alle talen, maar weemoed is een heel Zweeds woord.'

Typemachine

En kennelijk bezat hij humor genoeg; Gardell maakt een uiterst levenskrachtige indruk, iets waaraan zijn relatie met Mark Levengood, Jonas' vaste vriend sinds 1986, mede debet is. Mark, een Zweedstalige Fin, is door zijn radio- en TV-programma's in Zweden een bekende verschijning. ‘Mark betekent ontzettend veel voor me. Hij is het doel van mijn leven. Als ik moest kiezen tussen hem en boeken schrijven, kies ik natuurlijk voor hem. Hebben jullie ooit geprobeerd een typemachine te omhelzen?’

Mark en Jonas vormen ongetwijfeld het bekendste homopaar van Zweden. Gardell is er trots op dat ze bij veel mensen een taboe doorbreken. ‘Wat ik vooral leuk vind, is dat kinderen het zo normaal vinden dat wij, twee mannen, een verhouding hebben. In Marks radioprogramma bellen kinderen vaak op en aan het eind van het gesprek zeggen ze altijd wel even tegen hem: “Doe de groeten aan Jonas!” Fantastisch, toch,’ glundert hij.

Leeft hij zelf in een gelukkige verhouding, de mensen in zijn boeken hebben het minder goed getroffen. De ene miserabele relatie volgt de andere, mensen spreken al twintig

jaar niet meer écht met elkaar, hebben verdriet, echtscheidingen, verbroken liefdes. En als het een keer goed lijkt te gaan tussen twee mensen, overlijdt één van beiden ten gevolge van een verkeersongeval, zoals het geval is in *Präriehundarna.*

'Ik beloof dat ik in de toekomst ook zal schrijven over mensen die tevreden zijn met hun partner. Maar zeg nu zelf: geluk is toch heel saai; het is literair gezien veel dankbaarder om over ruzies te schrijven dan over mensen die in harmonie met elkaar leven.'

Bij verschillende gelegenheden heeft Gardell gezegd dat men nooit moet ophouden te dromen. Het maakt niet uit hoeveel dromen er al verwezenlijkt zijn, je moet er steeds voor zorgen dat er nieuwe dromen worden geboren. Na de verwezenlijking van zijn schrijversdroom, was Gardells volgende het maken van een film. Binnenkort evenmin langer een droom. Deze zomer beginnen de opnames van zijn eerste speelfilm: *Pensionat Oskar* (Pension Oskar). De film gaat over een vader van drie kinderen die op wintersportvakantie naar Oostenrijk gaat. Daar ontmoet hij een 18-jarige goochelaar. De vader raakt geobsedeerd door de jongen en wordt langzaam maar zeker verliefd op hem.

'De film gaat over de moed om te kiezen. De vader van drie kinderen ontmoet een jonge goochelaar en herkent zichzelf als achttienjarige. Hij beseft dat het niet te laat is om nieuwe keuzes te maken. Hij durft ja te zeggen, hij durft de vrijheid te verkiezen boven de zekerheid.'

Met de film knoopt Gardell aan bij eerdere thema's in zijn boeken en toneelstukken, maar vooral benadrukt hij de belangrijkste levenswijsheid die tot nu toe in al zijn werk op de een of andere manier naar voren komt: als je de liefde vergund is, in welke vorm dan ook, is het een doodzonde om ervan af te zien.

Bibliografie van Jonas Gardell

Passionsspelet, (Het passiespel) 1985
Odjurets tid, (Het tijdperk van het ondier) 1986
Präriehundarna, (De prairiehonden) 1987
Vill gå hem, (Wil naar huis) 1988
Fru Björks öden och äventyr, (De lotgevallen en avonturen van mevrouw Björk) 1990
En komikers uppväxt, (De jeugd van een komiek) 1992
Mormor gråter och andra texter, (Oma huilt en andere teksten) (Een selectie uit Gardell's columns, theatershows, radio- en TV-programma's).

Vertaling Ron Schiffelers, met dank aan uitgeverij Norstedts, Stockholm, voor de rechten van het vertaalde fragment.

Jytte Kronig
Zusters in de kunst
Over Edith Södergran en Hagar Olsson

Wie kan jou liefhebben, zuster?
Wil niet een god met donker gelaat je in zijn armen sluiten?
Staat hij niet aan je voeteneind als je in slaapt!
Zullen onze ogen hem aanschouwen, zuster?
Leefden wij niet in het sprookje, waar al het onmogelijke mogelijk is,
zei ik dat, o zuster?
Hoont ons niet het standbeeld der schooheid temidden van rozen die tot stof vergaan -
Beloven deze lippen niet alles op aarde?
Weet niet dit voorhoofd, dat onzegbaars op weg is naar ons? ...[1.]

Zelfportret Edith Södergran in Raivola. Voorjaar 1917

Wat ervaart een hedendaagse Nederlandse lezer, die onverhoeds met deze poëzie geconfronteerd wordt? Het is in ieder geval niet de dagelijkse onderkoelde poëtische kost die hij of zij gewend is. De stem die in dit gedicht spreekt lijkt zich niet te generen voor een hartstochtelijke toon en voor de retorische middelen om die tot klinken te brengen. Bovendien zijn er dan nog die attributen: een god, schoonheid, rozen...

Dat geurt naar oudere poëzie, toen schoonheid en rozen nog mochten, uit de tijd dat je nog een god kon zijn in 't diepst van je gedachten en kon wenen om bloemen, in de knop gebroken en dat dan ook nog aan je lezers kon mededelen in welluidende verzen. Maar van dat soort verzen is hier geen sprake. Eindrijm ontbreekt en ritme is alleen maar bij flarden te bekennen. De zinnen zijn met inbegrip van hun retorische omkeringen wel stuk voor stuk grammaticaal, maar de beelden wisselen elkaar onvoorspelbaar af, de associaties zijn bevreemdend: daarin doet het weer modern aan.

Zustercyclus

Het gedicht draagt de titel: ‘Onzegbaars is op weg naar ons’, het staat in de derde bundel, *Rosenaltaret* (Het rozenaltaar) uit 1919, van de Finlandszweedse dichteres Edith Södergran (1892-1923) en wat eraan opvalt is dat het met indringende beelden moeilijk te beantwoorden vragen oproept. Nog afgezien van het feit dat het gedicht zelf uit vragen bestaat. Wie zijn de acteurs in dit gedicht? Er is sprake van een ‘zuster’ die hartstochtelijk wordt toegesproken door de ‘ik’ uit het gedicht. Er is ‘een god met donker gelaat’, ‘de schoonheid’, maar in de verstarde vorm van een standbeeld temidden van rozen die tot stof vergaan. In de laatste regel duikt ‘onzegbaars’ op, omgeven door de aura van zijn

grammaticale onbepaaldheid. Gezien de titel gaat het gedicht over dit ‘onzegbaars’.

Nu gaan heel veel gedichten, zo niet de meeste, in al hun welsprekendheid over het onzegbare; of zij willen dat in ieder geval laten meeklinken in wat gezegd wordt. Het speciale van Södergrans gedicht is de dynamiek van ‘onzegbaars’: het is *op weg* naar ons, naar de ik en haar (laten we even aannemen dat de ‘ik’ een ‘zij’ is, net als de dichteres) zuster. Dit naderend ‘onzegbaars’ is een van de zekerheden waar de ‘ik’ haar zuster op wijst. De zekerheden van het gedicht zijn namelijk paradoxaal genoeg vervat in de ontkennende vragen, die het antwoord ‘ja’ moeten uitlokken. De onzekerheid daarentegen openbaart zich in de niet-ontkennende vragen: ‘Wie kan jou liefhebben’? ‘Zei ik je dat?’ dat wil zeggen Zei ik je, dat wij in het sprookje leefden, waar al het onmogelijke mogelijk is? We leefden er, maar *zei* ik het ook? Of behoort het misschien tot de categorie ‘onzegbaars’, waarop de ‘ik’ en haar ‘zuster’ een voorschot namen?

Het gedicht maakt deel uit van de cyclus ‘Fantastique’ - ook wel aangeduid als ‘de zustercyclus’ - in de eerder genoemde (derde) bundel van de dichteres. De cyclus gaat over de stormachtige relatie tussen de ‘ik’ en een zusterfiguur; de meeste gedichten erin zijn heel wat minder duister dan het zojuist geciteerde: het zijn onverholen liefdesgedichten aan het adres van ‘de zuster’, die alle registers van aanbidding, gemis, jaloezie en verlies bespelen. Een van de Finlandzweedse recensenten toentertijd wist niet goed wat hij ermee aan moest en beschreef de cyclus als ‘etherisch’. Edith Södergran reageerde hierop in een brief van 30 augustus 1919 aan haar vriendin, de schrijfster en journalist Hagar Olsson (1893-1978)[2.]:

> ‘Hij heeft geen idee van de wetten van de dichtkunst. Uit niets komt niets voort, maar om over jou te dichten heb ik alleen maar een lok van je haar nodig...’

Elitair

Edith Södergran en Hagar Olsson kwamen met elkaar in contact naar aanleiding van een recensie door Hagar Olsson in het hoofdstedelijk dagblad waaraan de laatstgenoemde als literair medewerker verbonden was. In deze over het geheel genomen positieve recensie van Södergrans tweede bundel *Septemberlyran* (De septemberlier) (1918) had zij in onverbloemde bewoordingen een aantal kribbige kanttekeningen geplaatst bij wat zij toen als Södergrans elitaire houding beschouwde. Later schreef Olsson die heftige reactie toe aan haar verbittering over het feit dat Södergran zich in een ingezonden stuk had uitgelaten op een manier die de conservatieve storm wel moest doen losbarsten over de eerste prille uitingen van de nieuwe, expressionistische literatuur, waar ook Olsson zich als een exponent van beschouwde. Södergran schrijft hierin onder andere over haar tweede bundel:

> ‘Dit boek is niet bedoeld voor het grote publiek, zelfs nauwelijks voor de hogere intellectuele kringen, maar slechts voor die enkelingen die het dichtst bij de grens van de toekomst staan.’[3.]

Zoiets was nog nooit gehoord in het besloten en tamelijk nationalistische Finse culturele milieu, waar beproefde literaire ideeën en idealen richting gaven aan een overigens bloeiende Finstalige en Zweedstalige literatuur, die op een brede belangstelling onder de eigen bevolking kon rekenen. In Finland zat niemand te wachten op het expressionisme dat zich ver weg in Duitsland en de rest van Europa voordeed en al helemaal niet op de modernistische ontwikkelingen in de kunst van het nabijgelegen revolutionaire Rusland. Finland had in 1918 zelf net een bloedige burgeroorlog achter de rug waarin de burgerlijk-liberale Witten hadden gezegevierd over de Roden en in die situatie was het afdoen van het vroege expressionisme als bolsjewistische kunst niet zo vergezocht als het ons nu toelijkt.

Het expressionisme was, in tegenstelling tot de nationalistisch georiënteerde kunst in het toenmalige Finland, sterk internationaal en kosmopolitisch gericht. Dat het juist zijn eerste voedingsbodem vond bij een klein aantal Finlandzweden, is niet helemaal toevallig. Zij voelden zich soms ontheemd, een uitsterven-

de soort die het op termijn af zou leggen tegen de oprukkende Finstaligheid; het Finse nationalisme had voor hen een bittere bijsmaak. Hagar Olsson schrijft in een brief uit 1914 aan een jeugdvriendin[4.]:

> ‘(...) wij zijn maar huurders hier - een eigen woning hebben wij bij God niet. (...) Ik voel die wortelloosheid overal waar ik ga of sta'. (...) Wat zou ik graag een Zweed (uit Zweden) of een Fin zijn. Want wat ik nu ben heeft geen naam. En ik ben zonder wortels en dus verloren.’

Södergran leed niet in dezelfde mate als Olsson aan een negatieve Finlandzweedse identiteit; zij was van meet af aan veel kosmopolitischer ingesteld. Zij groeide op in St. Petersburg, bezocht daar door toedoen van haar literair geïnteresseerde moeder een gerenommeerde Duitse meisjesschool met leerlingen van vele nationaliteiten en verbleef in 1912 en -13 in Davos, waar zij, net als vele andere tuberculosepatiënten uit heel Europa, haar heil had gezocht. Daar moest zij wel in aanraking komen met de nieuwe aanzetten in kunst en literatuur.

Apocalypse

Edith Södergran zelf was zich aanvankelijk, bij het verschijnen van haar eerste bundel *Dikter* (Gedichten) in 1916, nauwelijks ervan bewust hoe sterk sommige van haar gedichten afweken van de literaire traditie in haar eigen land. Alleen al een ogenschijnlijk eenvoudig gedicht als het volgende vormt een associatief weefsel van beelden, waar het toenmalige publiek niet op voorbereid was:

De sterren

Als de nacht komt
sta ik op de trap en luister,
de sterren zwermen in de tuin
en ik sta in het donker.
Kling! Daar viel een ster!
Loop niet met blote voeten door het gras;
mijn tuin ligt vol scherven.

Ook later heeft zij zich niet in de eerste plaats tegen die traditie afgezet, maar zich in haar gedichten veeleer in dienst gesteld van ‘de zaak’, dat wil zeggen een nieuwe kunst, ‘de taal van een nieuwe tijd, van een nieuw universeel bewustzijn’, zoals Hagar Olsson het verwoordt, een stap in de richting van een hoger ontwikkelde mensheid, geheel in Nietzscheaanse geest. De invloed van Nietzsche op zowel Olsson als Södergran was enorm en het wemelt in Södergrans werk van de verwijzingen naar zijn teksten.

‘De zaak’ hield in dat men afstand deed van egocentriciteit en l'art pour l'art, dat men een beroep deed op de vrije creativiteit in de mens, het enige wat deze mens op een niveau kon brengen waar een wezenlijker saamhorigheid over alle landsgrenzen heen kon worden gerealiseerd. Deze nieuwe mensheid zou verrijzen uit de chaos van oorlog en vernietiging.

De vernietiging als voorwaarde voor de vernieuwing is een van de belangrijke thema's in het werk Södergran, evenals in het vroege werk van Olsson; dit apocalyptische element in veel van Södergrans poëzie is duidelijk een poging om de verschrikkingen van de eerste wereldoorlog en de van nabij beleefde Finse burgeroorlog in positieve zin te interpreteren. De zieke Edith Södergran leefde samen met haar moeder - na het verlies van hun Russische vermogen door de Revolutie - straatarm, ondervoed en geïsoleerd in hun langzaam maar zeker wegrottende zomervilla op het Karelische schiereiland, dat, op zo'n 50 kilometer van St. Petersburg, in die jaren regelmatig in de vuurlinies lag.

Vluchtelingenstromen uit Rusland, gevechten tussen Roden en Witten, guerillastrijd vanuit de omringende bossen, standrechtelijke executies van tegenstanders, zuiveringen - het had zich in de jaren 1917 en -18 allemaal afgespeeld rond de villa van de dames Södergran in het dorpje Raivola, dat aan de spoorlijn tussen Petersburg en Helsinki lag. Nietzsches ideeën van overgave aan de dionysische krachten in het bestaan, ideeën die door de dichteres intensief werden bestudeerd, openden voor haar een weg om in haar poëzie aan die gebeurtenissen een zin toe te

kennen en zich mentaal staande te houden onder de uiterst barre omstandigheden.

De boerderij van Södergran in Raivola

De wereld baadt in bloed...

De wereld baadt in bloed, opdat God moge leven.
Opdat zijn heerlijkheid voortbesta, moet al het andere vergaan.
Wat weten wij mensen ervan hoe de eeuwige hunkert
en wat de goden drinken als voeding voor hun kracht.
God wil het nieuwe scheppen. Hij wil de
wereld omvormen. Tot een helderder teken.
Daarom wapent hij zich met een gordel van bliksems,
daarom draagt hij een kroon met vlammende tanden,
daarom hult hij de aarde in blindheid en duister.
Daarom schittert zijn grimmige blik. Zijn scheppende handen kneden de aarde met kracht.
Wat hij zal scheppen weet niemand. Maar het gaat als een huiver
over ontwakende zinnen. Het is als een duizeling aan de rand van de afgrond.
Voordat juichende koren in lofzang uitbarsten
is er stilte als in het woud voordat de zon opgaat.

(1918)

Niets verhindert ons overigens om dit gedicht ook te lezen als een weergave van Södergrans eigen creatieve proces[5].

Brieven

De polemische rol met betrekking tot de nieuwe literatuur nam Hagar Olsson voor haar rekening. Zij was aanvankelijk degeen rond wie zich enkele expressionisten

van zeer uiteenlopende pluimage groepeerden, hetgeen uiteindelijk uitmondde in de kortstondige uitgave van het expressionistische tijdschrift *Ultra* in 1922, samen met de dichter Elmer Diktonius, die in 1925 de nagelaten gedichten van Södergran zou uitgeven. Olsson had, net als Södergran, een uitstekende opleiding genoten, was net als zij in 1916 gedebuteerd en had een paar expressionistische lyrische prozawerken op haar naam staan, met een mystieke inslag. Maar vooral was zij degene die vanuit een enorme belezenheid op deskundige en bevlogen wijze het ideeëngoed rond de nieuwe kunst in artikelen voor het intellectuele Finlandszweedse publiek toegankelijk maakte. Die met verve geschreven artikelen zijn ook vandaag nog een lust om te lezen.

Södergrans reactie op Olssons recensie, in de vorm van een persoonlijke brief, werd het begin van een intense relatie in de kunst, die voornamelijk over de post gestalte kreeg. Södergrans enige literaire contacten waren de boeken, een schaars artikel voor de inmiddels straatarme dichteres. Lenen was er ook nauwelijks bij in het van elke vorm van intellectueel leven gespeende Raivola. Hagar Olsson werd voor haar het levende voorwerp van al haar verlangens, dromen en ambities. Vijf keer hebben zij elkaar in het echt ontmoet, waarvan twee keer niet langer dan een dag. In een brief van 16 juni 1919 schrijft Edith:

> 'Kom. Het is hier niet gevaarlijk, de bolsjewieken eten ons voorlopig nog niet op. Alleen zomers in het gras kun je echt met elkaar praten. Ik wacht al zo lang op je. (Als het absoluut onmogelijk wordt, kan ik natuurlijk niet van je verlangen dat je je in het verderf stort) Nu zijn de seringen bijna uitgebloeid, maar ik hoop dat je nog op tijd komt voor de rozen. Ben aan het bedenken welke wandelingen wij met je zullen maken. Naar de Suomenkyläheuvel, vandaar zie je de zee en met een kijker de actualiteit...'[6.]

Met 'de actualiteit' doelt zij op de nabijgelegen marinebasis Kroonstad bij St-Petersburg, en de daar woedende burgeroorlog.

Zijn het de rozen uit haar eigen tuin die tot stof vergaan rond het standbeeld der schoonheid? Zo ja, dan doen zij dat wel uit hoofde van hun rol in het poëtisch universum dat Södergran schiep. In het gedicht 'Het standbeeld der schoonheid', dat evenals 'Onzegbaars' deel uitmaakt van *Rosenaltaret*, komen wij meer te weten; het is niet moeilijk het volgende te lezen als een gedicht over het dichten:

> Ik zag de schoonheid.
> Dat was mijn lot! Daarin is alles gelegen.
> Hoe dank ik daarvoor?
> Verse rozen strooi ik alle dagen
> met hete handen afgeplukt
> voor uw standbeeld
> opdat uw glimlach erop moge rusten.
> Waar vind ik rozen
> die mijn dromen niet schenden?
> Het is mijn deel -
> om elke dag met rozen naar mijn koningin te gaan
> en snikkend aan haar voet te liggen...
> Wanneer zal ik licht als een veertje verrijzen
> om de roos te brengen, die ene, die nooit sterft.

Pas in 1955 kon Hagar Olsson ertoe besluiten de brieven van Edith Södergran, die zij nog bezat, uit te geven, voorzien van vrij uitvoerige commentaren, die ook het verloren gaan van haar eigen deel van de correspondentie moesten compenseren. Daarin beschrijft zij haar eerste bezoek aan Edith Södergran in Raivola:

> 'En dan was er de betovering die als vanzelf ontstond tussen Edith en mij. Ik heb er geen ander woord voor, het was een zuiver magische betovering die ons in zijn ban kreeg en een sfeer teweegbracht waarin alles mogelijk was en alles kon gebeuren. De toekomst brandde in ons innerlijk en maakte ons ongeduldig, ooit zou zijn verlokkende en verschrikkelijke kroon de

onze worden. Terwijl wij in de schemering in de ouderwetse kleine zitkamer zaten met uitzicht op de besneeuwde tuin en het meer en over ditjes en datjes babbelden, gedichten voor elkaar voorlazen, fantaseerden en in Ediths vele beeldschone kattenalbums keken was het deze sfeer die ons beheerste en die een impliciete betekenis aan alles gaf.
'Leefden wij niet in het sprookje, waar al het onmogelijke mogelijk is -'

De jonge mensen van vandaag kunnen misschien moeilijk begrijpen hoe magisch de macht was, die de toekomst over ons uitoefende. Wij waren onbekend, arm en leefden in een uithoek van de wereld en toch voelden wij ons als vorsten. Onze rijkdom school in onze hoop, in die verwachtingen die als engelenhanden over een vernietigde wereld zweefden en de weg wezen naar een nieuwe mensheid. In

> die tijd had de Europese elite nog de kracht om een grootse visie op te brengen, en een ieder kon in zijn hart de hoop koesteren op deelachtigheid in de spirituele gemeenschap tussen de mensen. Wij beleefden onze jeugd als een ongelooflijke buitenkans: jong te mogen zijn op de drempel van een nieuwe wereld.’[7.]

Het is tegen deze achtergronden dat de hooggespannen toon van gedichten als ‘Onzegbaars is op weg naar ons’ en ‘De wereld baadt in bloed’ navoelbaar wordt: de verwachtingen ten aanzien van de toekomst, die aan intensiteit wonnen na de doorleefde verschrikkingen; de honger naar contact met een gelijkgezinde en gelijkbegaafde vriendin; en niet in de laatste plaats het heftige erotische temperament van Edith Södergran.

Eros

Eros speelt een belangrijke rol in het werk van Södergran. De betekenis ervan verschuift gaandeweg van het problematische karakter van het erotische zoals dat een rol speelt in concrete liefdesrelaties naar eros als een universele kosmische kracht, die zich altijd weer in alles manifesteert.

Het onderstaande gedicht spreekt boekdelen. Het is een van de vroege gedichten die niet in de debuutbundel werden gepubliceerd, maar wel in de postume bundel *Landet som icke är* (Het land dat niet is) uit 1925.

Voor Eros

Eros, jij wreedste aller goden,
waarom voerde je mij naar het donkere land?
Als meisjes opgroeien
worden zij uitgesloten van het licht
en in een donkere ruimte geworpen.
Zweefde mijn ziel niet als een gelukkige ster
voor zij binnen je rode ring werd getrokken?
Zie, ik ben aan handen en voeten gebonden,
voel, ik ben tot al mijn gedachten gedwongen.
Eros, jij wreedste aller goden:
ik vlucht niet, ik wacht niet,
ik lijd alleen maar als een dier.

In veel van Södergrans vroege poëzie lopen erotische verlangens stuk op de harde realiteit van een traditionele, mannelijke erotiek, die niet gehinderd werd door enige belangstelling voor de integriteit van de vrouwelijke persoonlijkheid. Zo ook in het volgende gedicht:

Ontdekking

Je liefde verduistert mijn ster -
de maan gaat op in mijn leven.
Mijn hand is niet thuis in de jouwe.
Jouw hand is lust -

mijn hand is verlangen.

(1916)

In die impasse duikt het verloren paradijs op van het jonge meisje van voor de erotische zondeval: ‘Waar is mijn klinkende meisjeslach/mijn vrouwenvrijheid met geheven hoofd?’ Of het triomfantelijk beeld van de ‘nieuwe vrouw’, de ‘vierge moderne’, in wie alle tegenstrijdigheden onopgelost kunnen blijven bestaan:

Ik ben geen vrouw. Ik ben een neutrum.
Ik ben een kind, een page en een roekeloos besluit,
ik ben een lachend vonkje van een scharlaken zon...’
(...)
ik ben vuur en water in eerlijk, onvoorwaardelijk samengaan.

Maar ook experimenteert zij met de utopie van een vrouwenwereld, een zonnewereld van amazone-achtige zusters:

Violette schemeringen draag ik in me uit mijn oertijd, naakte maagden spelend met galopperende centauren... Dagen geel van zon werpen hun bonte blikken, slechts zonnestralen brengen waardig hulde aan een teder vrouwenlichaam... De man is niet gekomen, is nooit geweest, zal nooit worden... De man is een valse spiegel die de zonnedochter toornig tegen de rotswand gooit, de man is een leugen, door witte kinderen niet begrepen, de man is een voze vrucht, door trotse lippen afgewezen. Schone zusters, op naar de sterkste rotsen hoog boven, wij allen zijn heldinnen, krijgsgodinnen, amazonen, open ogen, hemelbrauwen, rozenslapen, zware brandingen en vogels in het wilde weggevlogen, wij zijn de minst verwachte en de diepst rode, tijgervlekken, strakgespannen pezen, sterren zonder duizeling.
In het hele werk van Södergran staat de zon voor het leven, terwijl de maan het doodssymbool is. Zij is er heel expliciet over, bijvoorbeeld in haar ‘Gedachten over de natuur’ uit 1922, gepubliceerd in het tijdschrift *Ultra*, maar ook in haar poëzie speelt die symboliek steeds weer een rol, zoals in het hierboven geciteerde ‘Ontdekking’ en in ‘De maan’, een laat gedicht uit 1922:

(....)
En alle bloemen kennen een geheim,
en 't woud bewaart het:
de kringloop van de maan - dat is de baan des doods
rond onze aarde.

(september 1922)

Zou de ‘god met donker gelaat’ Eros kunnen zijn? Of de dood, in zijn klassieke positie aan het voeteneind van het bed? Dat die twee voor Södergran nauw met elkaar verweven zijn, viel in het gedicht ‘Ontdekking’ al af te lezen uit het opgaan van de maan.

Conflict

In het latere deel van haar oeuvre verandert Eros steeds meer in een onpersoonlijke levenskracht, een intuïtieve, creatieve kracht. In het algemeen verplaatst het werkterrein van Edith Södergran zich meer en meer naar de kosmos, in een poging om een positie in te nemen die ver verheven is boven de aardse misère en haar eigen naderend einde. Zij doet dat in trotse navolging van Nietzsche, wars van elke vorm van metafysica. Het is zijn idee van de eeuwige wederkeer, die we terugvinden in een van haar latere Eros-gedichten, ditmaal uit de bundel *Framtidens skugga* (De schaduw van de toekomst, 1920):

Eros schept opnieuw de wereld.

Eros schept opnieuw de wereld.
De humus in zijn hand is vol van wonderen,
Eros ziet geen kleine mensentwisten,
hoe zonnen en manen hun kringloop volbrengen
ziet hij met vurige blik.
Zij zijn hem zo na aan zijn zwangere ziel,
wat droomt zijn wilde gemoed?

De sterren doorlopen zingend hun kringloop,
maar op Eros' voorhoofd gloren eeuwige wonderen reeds.
De jonge reus voorvoelt het grote blinde epos,
dat hij nogmaals speelt.

Het oeuvre van Hagar Olsson bezat daarentegen wel een metafysische dimensie. Op een van haar boeken reageerde Edith Södergran met een zo heftige afkeer, om niet te zeggen afweer, dat Olsson haar vroeg om het ge-

wraakte boek terug te sturen. Södergran moest toen wel toegeven dat zij de in haar ogen meest aanstootgevende bladzijden eruit had gescheurd en verbrand:

> ‘Val mij nooit meer lastig met transcendentale boeken, ze bederven mijn inspiratie. Nu kan ik een paar dagen niet dichten, die onzuivere indruk moet uitgelucht worden. *Hinder me niet in mijn creativiteit!!!* De sublieme gedichten van Nietzsche en jouw jongen, dat is wat anders, dat wil ik hebben!!’[8.]

Dit is typisch de verwende patiënte Södergran, maar er klinkt ook angst in door, angst dat ze de boog niet gespannen zal kunnen houden, dat zij op den duur niet zal kunnen leven met haar lichaam in verval en het vooruitzicht van het absolute niets:

> ‘(...)
> Ik ben een scheikundige massa. Ik weet het wel,
> ik geloof niet in schijn en ziel,
> dat spel is mij vreemd.
> Spel, ik speel je, maar geloof geen moment.
> Spel, je smaakt heerlijk, je geurt verrukkelijk,
> toch is er geen ziel en is er nooit een ziel geweest.
> Het is schijn, schijn, schijn en niets dan spel.

Dit schrijft zij in een gedicht uit *Framtidens skugga* (De schaduw van de toekomst) (1920), dat de veelzeggende titel ‘Materialisme’ draagt.

In de maanden rond de jaarwisseling van 1919 en 1920 raakt Södergran in een religieuze stroomversnelling die uitmondt in een evangelisch, maar sterk pantheïstisch gekleurd christendom. Haar tocht voert langs de antroposofie van Rudolf Steiner, wiens werk zij, net zoals zij dat eerder met Nietzsche gedaan had, intensief bestudeert. Hagar Olsson kan niet in alle opzichten meegaan in haar Steinerbevlogenheid. Zelf is Södergran ook ambivalent. In een brief van 25 maart 1922 aan Diktonius schrijft zij: ‘Volgens mij vereren de rechtzinnige antroposofen Steiner in plaats van Christus, dat is natuurlijk alsof je een geitebok zou melken.’[9.]

Gedurende twee jaar van innerlijke strijd schrijft zij geen gedichten, maar houdt zij zich, voorzover haar krachten na een doorstane Spaanse griep dat toelaten, bezig met diverse vertaalprojecten, in het Zweeds en in het Duits. Pas het laatste jaar voor haar dood begint zij weer gedichten te schrijven. Agapè heeft nu de plaats van Eros ingenomen. De gedichten ademen eenvoud, terugkeer naar de natuur van haar jeugd, een staat van genade:

Thuiskomst

> De bomen uit mijn jeugd staan juichend om me heen: o mens!
> en het gras heet mij welkom uit den vreemde.
> Mijn hoofd leg ik in het gras: nu eindelijk thuis.
> Nu keer ik alles wat achter mij ligt de rug toe:
> mijn enige vrienden voortaan zijn bos en oever en meer.
> Nu drink ik wijsheid uit de sappige sparrekruin,
> nu drink ik waarheid uit de verdroogde berkestam,
> nu drink ik kracht uit het kleinste, het prilste grasje:
> een machtig beschermer reikt mij genadig zijn hand.

(oktober 1922)

Het laatste gedicht uit de bundel *Landet som icke är* (Het land dat niet is) werd na haar dood samen met nog een paar andere gedichten door haar moeder in een la gevonden.

Aankomst in Hades

Ziehier de oever van de eeuwigheid,
hier bruist de stroom voorbij,
en de dood speelt in de struiken
altijd dezelfde eentonige wijs.

Dood, waarom verstomde je?
Wij zijn van ver gekomen
en hongeren ernaar te horen,
wij hebben nooit een min gehad
die zingen kon als jij.

De krans die nooit mijn voorhoofd tooide
leg ik zwijgend aan je voet.
Laat mij een wondermooi land aanschouwen
waar hoog de palmen staan,
en waar tussen pilarenrijen
golven van verlangen gaan.

Het is een merkwaardige hommage aan de dood als de rapsode boven allen, als zanger van het ultieme wiegelied, monotoon als de wind in de struiken. Het lied, dat het land van verlangen belichaamt, het onvergankelijk lied, dat de ‘ik’ en alle anderen, die aan de oever van de Styx zijn aangekomen, over de bruisende stroom zal loodsen. Een hommage aan de ‘god met donker gelaat’?

Haar laatste woorden waren voor Hagar Olsson, die nietsvermoedend naar het zuiden was afgereisd en in Bandol aan de Middellandse zee het bericht ontving van Ediths overlijden. Levenslang is zij door schuldgevoelens geplaagd, omdat zij alvorens die lange reis te aanvaarden niet afscheid was gaan nemen van haar vriendin. Daarom kostte het haar ook zoveel moeite de brieven weer tevoorschijn te halen en te lezen en duurde het tot 1955 voordat zij ertoe kon besluiten ze te publiceren. Die laatste woorden had Edith, geholpen door haar moeder, met potlood op een stukje kaft van een schrift geschreven:

> Ben je mij vergeten, Hagar zijn wij niet in leven en dood met elkaar verbonden Uit mijn [binnenste] welt een bron van gebed op, in het uur van mijn zuiverheid, Heer, roep ik U aan [omwille] van mijn hartekind in de liefste van mijn zuivere ogenblikken denk ik aan jou, Hagar.

Eindnoten:

1. Alle vertalingen zijn van de hand van de auteur van dit artikel, die momenteel werkt aan een uitgebreide, representatieve bloemlezing in het Nederlands van Södergrans poëzie.
2. Geciteerd naar *Ediths brev. Brev från Edith Södergran till Hagar Olsson med kommentar av Hagar Olsson.* Stockholm 1955, p. 92.
3. Geciteerd naar *Ediths brev*, p. 15.

4. Geciteerd naar Olof Enckell, *Den unga Hagar Olsson.* Helsingfors 1949, p. 16.
5. Deze benadering is uitvoerig uitgewerkt in het proefschrift van Ulla Evers, *Hettan av en gud. En studie i skapandetemat hos Edith Södergran.* Göteborg 1992.
6. *Ediths Brev*, p. 77.
7. *Ediths brev*, p. 47-48.
8. 'jouw jongen' verwijst naar de dichter R.R. Eklund, met wie Hagar Olsson toen verloofd was. *Ediths brev*, p. 51.
9. Geciteerd naar *Som en eld över askan. Edith Södergrans fotografier.* Helsingfors 1993, p. 128.

Adriaan van der Hoeven
Het verlangen naar woorden
Tendensen in de moderne Finse literatuur

‘Fins, dat is geen taal, het is een manier om op het puntje van de bank te zitten met de haren over de oren’, orakelde Paavo Haavikko in 1958. Deze paradox geeft misschien iets wezenlijks aan van wat terug te vinden is in de Finse literatuur van dit moment: ‘Daar zaten ze, lange tijd, en beiden gebruikten hun eigen woorden, twee mensen die net leerden praten’, staat er in een onlangs verschenen verhalenbundel van Raija Siekkinen. Niet kunnen praten, leren praten, langs elkaar heen praten, maar vooral niet met elkaar kunnen praten, dat is een karakteristiek die in Finland herkend wordt; afgesleten tot op de draad, een cliché.

Er wordt veel gelezen in Finland, veel geschreven ook. Het lijkt ermee in tegenspraak, maar misschien bevestigt dit het beeld juist. Men leest om niet te hoeven spreken, schrijft op wat men niet kan zeggen.

Bo Carpelan, wiens schitterende roman *Axel* (1986) dit jaar eindelijk in het Nederlands is verschenen[1.], bevestigt deze indruk in een scène die te mooi is om niet in zijn geheel te citeren:

> ‘Een grote, grove kerel ranselde zijn paard dat hinnikend en met damp uit zijn neusgaten hem probeerde te ontwijken, achteruit deinsde, de kar half in een berg sneeuw, en de vloeken hagelden. Ik zag dat de koetsier dronken en wanhopig was, dat iets, dat niets met het paard te maken had, hem dwong om te slaan, en dat ze allebei dezelfde wilde ogen hadden. Daarin koppigheid, krankzinnigheid, eenzaamheid, wanhoop, wreedheid, alles wat iedere dag zijn min of meer verborgen leven rondom ons leeft. God beware dit volk van zwijgers en fanatici. Het donker beheerst ze het grootste deel van het jaar, en een vaag verlangen naar iets heel anders, iets warmers en liefdevollers dat ze niet kunnen uitdrukken. Hun verlangen naar woorden! Dus storten ze zich in zangkoren en amateurtoneelgroepen waar de woorden ze opwachten: wat er resteert zijn vloeken. Hoe zou ik hem moeten aanspreken? Mijnheer, houdt u op uw arme knol te slaan, de zaak wordt er immers niet beter op. Maar met een gruwelijke ruk aan zijn hoofdband wist hij het paard in beweging te krijgen, sprong op zijn kar en rolde weg in de sneeuwsmurrie met zijn zweep in zijn hand. Niemand had zich iets van de gebeurtenis aangetrokken, iedereen haastte zich verder alsof ze niets hadden gezien. Niet alleen dat we stom zijn, we zijn ook nog blind en doof.’

Is dit een eerlijke mening? Bo Carpelan is een Zweedstalige Fin en die zijn anders, die spreken een voor ons herkenbare taal, die zijn in de minderheid. Misschien is het een oordeel uit afgunst. In de tijd dat deze scène zich afspeelde, maart 1907, had het Zweeds in Finland een heel wat sterkere positie dan tegenwoordig. Die is het kwijt. Maar Axel, de verarmde Zweedstalige baron, mislukt kunstenaar en in het echte leven oudoom van de schrijver, spreekt weliswaar aanvankelijk over *hun* verlangen naar woorden, maar eindigt met *wij*: ‘Niet alleen dat we stom zijn, we zijn ook nog

blind en doof.' Hijzelf ook. En dat kwelt hem, hoewel veel meer nog dan het niet vinden van de juiste woorden, het niet vinden van de juiste tonen, de juiste muziek de kern van zijn lijden vormt.

Er is dit jaar nog een Fins boek in Nederlandse vertaling verschenen, niet uit het Zweeds maar uit het Fins vertaald: *Aquariumliefde* van Anna-Leena Härkönen. Een volslagen andere roman, volslagen anders van stijl ook, hoogstens vergelijkbaar in onvervuld verlangen. De hoofdpersoon Saara, 'een Fins meisje met schokkende erotische fantasieën' volgens de omslag, slaagt er maar niet in om van de seksualiteit te genieten. Het ondermijnt en

verpest haar goede verhouding met haar vriend. Ze praten wel, zelfs zoveel dat ze er op den duur wanhopig van worden. Er is geen oplossing en ondanks alle goede wil blijft er een kloof van niet begrijpen tussen beiden. ‘Beiden gebruikten hun eigen woorden, twee mensen die net leerden praten.’[2] De broer van Saara lijkt het prototype van de zwijgers en fanatici van Carpelan (‘“Kut,” antwoordde Seppo met zijn bek vol balkenbrij.’ Wat er resteert zijn vloeken).

Hardheid

Natuurlijk gaat het er niet om hier aan te tonen dat de Finnen zwijgen als ze niet vloeken of dat ze langs elkaar heen praten als ze iets zeggen. Dat is een universeel probleem, een menselijk tekort. Het gaat erom, dat er in de moderne Finse literatuur een tendens is, waarin dit tekort niet alleen in de inhoud, maar ook in de vorm tot uiting komt. Het is een proza dat vaak kort is, tamelijk nonchalant over schokkende gebeurtenissen gaat, emoties geen kans lijkt te willen geven en daardoor een harde indruk maakt. Karig is. Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld Rosa Liksom met haar soms ultrakorte schetsen. Daar tref je fragmenten als de volgende aan:

> ‘Matti zei geen woord. Pakte zijn wanten en muts van de oven en ging naar buiten. Hij had meer dan twee weken niets gezegd. (...) Hij controleerde drie keer of de strop hield, smeet zijn muts kwaad op de grond, legde de lus om zijn nek, nam een aanloopje en sprong. Hij was meteen dood. Het lichaam was al bevroren toen Elli het na het journaal vond.’
> ‘Ik sloeg hem dood. Ik sloeg hem dood alsof hij een vlieg was. Zonder een greintje weerzin of medelijden. Ik sloeg hem dood en rende niet eens weg.’
> ‘De oude man zette de kat op de grond, en aaide hem met ware overgave over de nek. Vader stak weer een sigaret op en tuurde naar het kale hoofd van de oude man. De oude man maakte een smakkend geluid en draaide met één felle beweging de kat de nek om. Er klonk een verstikte miauw. Ik keek om en zag hoe de oude man de dode kat onder het bed gooide. Toen keek hij vader verbluft aan. Vader deed alsof er niets gebeurd was, ging door met schommelen en trok aan zijn sigaret.’

Dit zijn fragmenten van teksten die niet veel langer zijn dan een bladzijde. Soms bestaat de hele tekst uit niet meer dan enkele zinnen:

> ‘Zodra ze de pasgeborene uit de verloskamer hadden gehaald, zei de man tegen zijn bezwete en uitgeputte vrouw dat hij wilde scheiden. Ze keek verrast op en staarde hem lange tijd aan. Toen zuchtte ze zwak en vroeg haar man zijn beslissing uit te stellen tot ze thuis was. Hij verklaarde zijn haast met te zeggen dat hij niet wilde meemaken dat zijn vrouw en de baby in een taxi voor hun flat zouden komen aanrijden, de fineerhouten deur van de smalle lift zouden openen, naar de derde etage zouden gaan en de deur zouden openen van het appartement waar ze samen gewoond hadden.

Zijn vrouw begreep wat hij bedoelde, omdat zij de gedachte ook weerzinwekkend vond.’

Literatuur van het kwaad

In de jaren tachtig meenden de critici een nieuwe richting in het Finse proza te ontwaren. Ze gebruikten daarvoor de omschrijving Literatuur van het Kwaad. Natuurlijk gold die karakteristiek slechts een beperkt gedeelte van wat er aan boeken verscheen. Annika Idströms *Mijn broer Sebastiaan* (in 1987 in het Nederlands verschenen) werd steevast geciteerd in dit verband. En inderdaad, het is geen rustgevend verhaal dat ze vertelt. De hoofdpersoon is een kind met de scherpe blik van een volwassene dat zijn moeder terroriseert, haar voor zichzelf opeist. Hij ziet haarscherp hoe mensen met elkaar omgaan, en vooral hoe de machtsfactor doorslaggevend is. Eigenlijk is er geen sprake van gesprekken tussen mensen, maar van het uitdelen en opvolgen van bevelen. Tussen kinde-

ren wordt dat nog schrijnender zichtbaar dan bij volwassenen. Maar bij al het beschreven kwaad ging het er toch steeds om iets te laten zien van de achtergronden, de wortels ervan bloot te leggen. Te begrijpen. In zoverre kan men het zien als een variant van het traditionele realisme dat hier een weerspiegeling is van een gemechaniseerde, gebureaucratiseerde en onpersoonlijke wereld. Men kan het zien als een psychologische roman. Idströms wereld is niet zo realistisch dat hij al zijn geheimen prijsgeeft. Iets van het wezenlijk onverklaarbare blijft bestaan. Maar weer betreft dit met name de inhoud. De stijl is - zeker bij Idström - niet karig.

A Kavioja, 'Seurasaari' (1989). In tijden van schaarste mengden de Finnen vroeger gemalen boomschors door hun meel en bakten daar hun brood van. Soms was het meel er nauwelijks in terug te vinden

In twee opzichten lijkt er in het Finse proza van nu een verscherping te zijn opgetreden. Allereerst heeft men het kennelijk opgegeven naar verklaringen te zoeken. Wat rest zijn observerende, behavioristische verhalen. De personen leggen zich onverschillig bij het onvermijdelijke neer. De onpersoonlijke werkelijkheid heeft hen versteend.

> ‘Paavo kwam het eerst naar buiten, hij was de oudste van de broers. De smid zat bij het café met een flesje bier aan zijn mond. Het dansen was nog niet begonnen. Paavo liep de trap van het café op en zijn jongere broer Martti kwam achter hem aan. De smid ging staan, nam een pistool uit zijn jaszak en schoot Paavo daar op de trap neer. Martti probeerde om te keren, maar de smid raakte hem bij de deur. Het feest ging die avond niet door. We gingen op de fiets naar huis.’

Dit schreef Juha Seppälä vorig jaar en zijn stijl is rotsachtig genoemd, uitgebeend. De verwantschap met Liksom is opvallend. Daarin zit de tweede verscherping in vergelijking met de kwaadschrijvers van tien jaar geleden. De stijl heeft de inhoud gevolgd, is hard en karig geworden.

Onvermijdelijk dringen zich Carpelans woorden weer op; zijn de Finnen inderdaad nog steeds zwijgers en fanatici? In *Wereldmozaïek, een encyclopedie van alle landen en volken* uit 1979, stond dat de Finnen het gewelddadigste volk van Europa zijn. Ter illustratie volgde er: ‘Het favoriete wapen is de *puukko*, de gebogen dolk van de boeren en de jagers. En degene die een Fin uitdaagt, ziet zich geconfronteerd met een man die zijn *puukko* trekt en vraagt: “Hoeveel centimeter wil je ervan?”’. Nou is overdrijven een kunst, maar als men het *Yearbook of Nordic Statistics 1993* bekijkt, blijkt dat er in 1991 in Finland (met een bevolking van 5 miljoen) 152 (bij de politie geregistreerde) moorden zijn gepleegd, tegen in Denemarken (ook zo'n 5 miljoen inwoners) 68, in Noorwegen (ruim 4 miljoen inwoners) 38 en in Zweden 141, maar daar wonen meer dan 8,5 miljoen mensen. Helemaal uit de lucht gegrepen is de bewering van het Wereldmozaïek dus niet. Mij is bijgebleven een kranteberich van enige jaren geleden, waarin melding gemaakt werd van een drama in een bejaardentehuis, waar een door drank en kaartspel verhitte bejaarde een medebewoner neerstak en een aantal anderen door de gangen met zijn puukko achtervolgde. Dit gewelddadige komt terug in het proza van Liksom:

> ‘Dat er bij zo'n figuur zo weinig voor nodig was om de pijp uit te gaan. Als ik zo weinig aan het leven gehecht was geweest, was ik al aan de borst gestorven. Ik heb zo het een en ander meegemaakt, maar hij stierf door een zielige en onnauwkeurige steek.’

Romantiek

Nu is literatuur geen werkelijkheid en van de werkelijkheid vraag je je soms af of het geen literatuur is, en dat is iets wat ook geldt voor dit harde, karige proza van een aantal jonge Finse schrijvers. Is de beschrijving van dat geweld, van die

menselijke hardheid eigenlijk wel realisme en daarmee een ultiem vervolg op de eerdere literatuur van het kwaad? Het ligt voor de hand en men zou er eventueel aan kunnen toevoegen dat het een door de televisie gegenereerd proza is. Misschien is dit laatste ook waar, maar dat houdt niet vanzelfsprekend in, dat dit realisme inderdaad ook realistisch is. Het lijkt meer een karikatuur van de werkelijkheid, een parodie waaruit alle schakeringen en nuances zijn verdwenen en waar slechts extremen resten. Eigenlijk doet het nog het meest denken aan de manier waarop sprookjes de wereld beschrijven: óók in scherpe tegenstellingen en óók met allerlei gruwelijkheden in een zwart-wit wereld die men voor kennisgeving aanneemt. Roodkapje en haar grootmoeder worden opgegeten, de wolf opengesneden en met stenen gevuld, waarna Roodkapje en haar oma met de jager gezellig nog een tijdje om de tafel zitten. Wroeten in het waarom is er niet bij; het kwaad is een gegeven. Zo is het ook in het Finse proza, waarin het einde overigens zelden doet denken aan een sprookje.

Waar het om gaat, is dat die verhalen geen

realisme zijn en zo ook niet gelezen kunnen worden zonder ze ernstig tekort te doen. In feite gaat het om beschrijvingen van een andere werkelijkheid, een fantastische werkelijkheid. Die wereld vol geweld, die in bepaalde opzichten zo doet denken aan de echte wereld, is uiteindelijk een wijkplaats. De samenleving is zo voorgeprogrammeerd, zo geregeld, dat het leven er ondraaglijk wordt. Men moet er uit. In die zin zijn deze auteurs in wezen romantici die vluchten in een wereld van geweld, waar alle regels met voeten worden getreden en goed en kwaad in hun tegendeel verkeren. Het is de romantiek van het wilde westen. In Finland ligt dat wilde westen niet zo ver in het verleden en het is of de Finnen er iedere zomer naar terugkeren als ze zich massaal uit de steden naar hun zomerhuisjes en sauna's aan de oevers van de meren haasten. De strijd met de weerbarstige natuurlijke omstandigheden is er nooit helemaal gewonnen. Wat in het moderne proza naar voren komt, is een transformatie van die strijd tegen de natuur naar de verstedelijkte, vervreemdende moderne samenleving.

Een van de dit jaar bekroonde jonge schrijvers, Tomi Kontio, woont zijn hele leven al in de voorsteden van Helsinki en zegt daarover in een interview:

> 'De mensen zijn hier niet gaan wonen als het gevolg van een natuurlijke ontwikkeling, maar hier is in snel tempo een groot aantal woningen uit de grond gestampt, en nog tamelijk slechte woningen ook. Ze zijn nu al in verval. En toch is de natuur hier ook. Deze omgeving, een betonnen jungle middenin de natuur, weerspiegelt zich in de gedachtenwereld van mijn generatie. Het heeft zeker ook mijn manier van schrijven en manier van vormgeven aan de wereld beïnvloed.'

De voorbije wereld, het harmonieuze natuurlijke bestaan, is eigenlijk nog vlakbij.

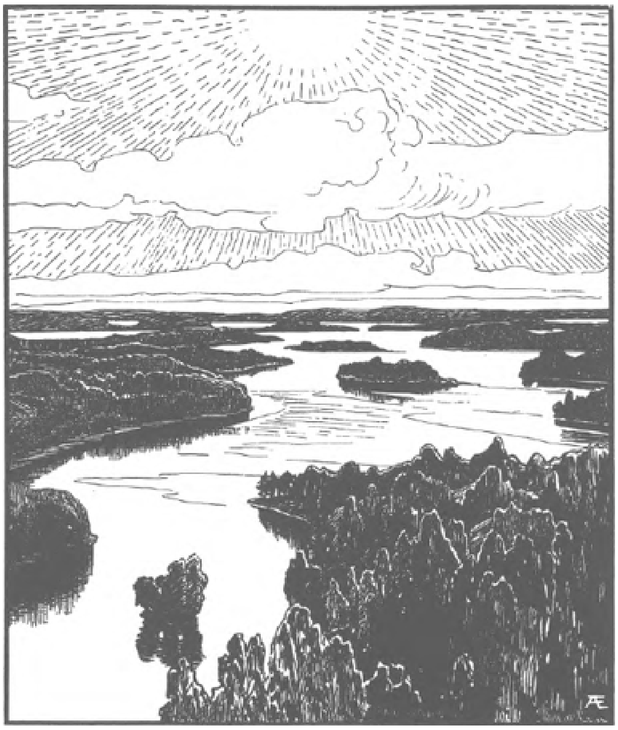
Negentigers en vijftigers

Is het toeval dat juist de jongste generatie verwijst naar de vijftigers, zoals Paavo Haavikko, als inspirators? De Finse vijftigers waren modernisten die zich afzetten tegen het realisme en een nieuwe taal probeerden te scheppen, die geschikt zou zijn voor de nieuwe werkelijkheid, die na de nachtmerrie van de Tweede Wereldoorlog zou voldoen. Al het overbodige werd weggesneden, geen overtollige bijzinnen, geen decoratieve bijvoeglijke naamwoorden, maar de enkelvoudige zin, de kracht van het zelfstandig naamwoord moest weer het startpunt zijn voor de literaire taal. Alhoewel de poëzie in deze vernieuwing de toon zette, biedt juist het modernistische proza opvallende aanknopingspunten met het huidige. Niet vanwege de inhoud, in dat opzicht lijken de vijftigers het tegendeel van de negentigers; de inhoud is soms nauwelijks zichtbaar. Als Antti Hyry bijvoorbeeld schrijft over het maken van een put (met dynamiet moet er een gat in de rotsbodem worden gemaakt), dan schrijft hij over het maken van een put, over wat er nodig is, hoe het in zijn werk gaat. Zo onopvallend lijken de beschreven gebeurtenissen, dat de lezer zich kan afvragen waarom in godsnaam een schrijver over zoiets schrijft. Het is zo realistisch dat het een karikatuur van de werkelijkheid lijkt, wat Hyry onverwacht toch ook in dit opzicht

met Seppälä of Liksom verbindt. Maar meer nog is het de stijl die op een zekere overeenkomst wijst. Elke exuberantie is afwezig bij de vijftigers en de omschrijving karig is heel goed van toepassing. Karig in de betekenis van streven naar de essentie.

Nu is dit een karakterisering, die opvallend genoeg in het algemeen voor het Fins (en voor het Zweeds dat in Finland gesproken wordt) opgaat. Dat is het resultaat van linguïstisch onderzoek naar communicatiestrategieën. Men heeft het Zweeds dat in Finland gesproken wordt vergeleken met het in Zweden gesproken Zweeds en ontdekt dat onder invloed van het Fins het Finlandzweeds is gaan afwijken. Het komt erop neer dat men in Finland kariger is met woorden. Ze gebruiken minder woordjes die niet veel betekenen, maar het taalverkeer wat versoepelen, ze zijn minder direct, wat formeler, minder complimenteus en pessimistischer. De Finnen zijn, als je op hun taalgebruik mag afgaan, eerder geneigd een negatief antwoord op een vraag

te verwachten dan de Zweden. Daar komt dan voor het Fins nog bij, dat die taal geen lidwoorden kent en dat de meeste persoonlijke voornaamwoorden weggelaten kunnen worden. Geen *de, het, een, ik, jij wij* en *jullie.* Hier kan nog aan toegevoegd worden, dat het woord voor *hij* en *zij* hetzelfde is. Dat karigheidsgehalte is onvertaalbaar.



A. Edelfelt, illustratie (ca. 1898) bij J.L Runebergs 'Fänrik Ståls Sägner' (1848), dat begint met wat nu het volkslied is. Daarin worden onder meer de armoede en harde natuurlijke omstandigheden in Finland beschreven, die evenwel juist een bron voor vaderlandsliefde vormen

Verlangen

In 1989 verscheen er een debuut onder de titel *Een elektrisch verlicht huis.* De auteur was Petter Sairanen en hij werd meteen vergeleken met Antti Hyry en Paavo Haavikko; niet vanwege de inhoud, want de roman zou een ecoroman genoemd kunnen worden.

Nee, het was met name de stijl die de critici tot deze constatering brachten. Een soberheid en een laconieke soort rechtstreeksheid die weldadig aandoen. Sairanen laat geen mensen vermoord of neergestoken worden. Het ergste in het verhaal is dat de ik-figuur zijn geliefde kwijtraakt en dat zijn hond doodgaat, dat wil zeggen, eigenlijk is het ergste dat de wereld verpest wordt, de natuur opgeofferd wordt aan het ijdele streven van de mens. Maar dat is onpersoonlijk, wordt daarom minder snel als eigen leed gevoeld, maar is des te typerender voor deze tijd.

De ik is verliefd op een meisje dat Umur heet. Hij rijdt honderden kilometers om haar te zien, maar als hij haar dan ontmoet, zegt ze in het bijzijn van haar vrienden: '"Dit is een leuke jongen, hij zegt maar steeds dat hij van me houdt, moet je je voorstellen, hij zegt van mij te houden." Ik sta daar met de mond vol tanden. Dan zegt Umur twee keer, dat ik op moet donderen.' Daarmee is het niet afgelopen; de ik-figuur is vasthoudend en ze wonen een tijd samen op een afgelegen plek middenin de natuur. Zo is het ideaal dat hij voor ogen heeft gerealiseerd, maar dan moeten ze weg uit het huis - of eigenlijk een blokhut - waar ze wonen:

> - Wat is er? ... We vinden wel een nieuw onderkomen. Hij kan ons er niet zomaar uitgooien voordat we iets nieuws hebben gevonden.
> - Dat is het niet...
> - Wat dan?
> - Ik heb de papieren al in het voorjaar ingevuld... Voor Oulu, om me te specialiseren, het begint over twee weken.
> - Hè, had je dat niet wat eerder kunnen zeggen.. Nou ja, zo erg is dat ook weer niet, Oulu... Wat maakt het uit, daar kom je de winter ook wel door, leuke mensen, gaan we daarheen. Daar is ook wel werk te vinden.
> - Ik dacht... dat jij hier zou blijven.
> - Dat meen je niet!
> - Jawel.
> - Dat je alleen gaat?
> - Ja.

Meer woorden worden er tussen hen in het boek eigenlijk niet gewisseld. Meer woorden hebben geen zin. Het is een zeer romantische roman. Umur blijft de onbereikbare geliefde, en ook het harmonieuze, natuurlijke leven ver weg van de consumptiemaatschappij blijft in hoofdzaak verlangen. Wat rest is de ongelijke strijd van de wanhopige enkeling tegen de sluipende vernietiging van het milieu.

Het mooie van *Een elektrisch verlicht huis* is dat het zo goed een aantal tendensen van de huidige Finse literatuur in zich verenigt. De karigheid, het zwijgen, het verlangen. Het sprak al uit Carpelan's woorden. Maar zoals alle schrijvers, is ook Carpelan een orakel. En een orakel onthult vaker dan de waarheid de *gewenste* waarheid, het vooroordeel. Pas als de lezer ervaart dat het grote rijk dat hij te gronde zou richten het zijne is, zoals Croesus tot zijn schade merkte nadat hij in 547 v.C. de Halys was overgetrokken, ziet hij de diepere waarheid van het orakel. We moeten dus op onze hoede zijn. Is dat zwijgen waar Axel het over had een tekort? Is die soberheid een gebrek? Zijn de Finnen met andere woorden gevoelsarm? Hier dreigt een vooroordeel als de waarheid van het orakel gezien te gaan worden: dit is namelijk

juist *niet* het geval. De manier waarop emoties onder woorden worden gebracht, zegt niets over de intensiteit ervan. Hoe minder woorden er gebruikt worden, des te meer spanning is er in samengebald. Carpelan laat het Axel omgekeerd formuleren: ‘Hoe vaker een woord wordt gebruikt, des te meer het verwatert’. Misschien ligt hier een verklaring voor de gewelddadigheid in het nieuwste proza (en de werkelijkheid): de spanning wordt te groot en zoekt een uitweg, is niet langer beheersbaar. Kortzichtig een waarheid toekennen aan het orakel zou ook in dit geval schadelijk kunnen zijn. Maar hoe een dergelijke kortzichtigheid ook gestraft wordt, het leidt daarna in ieder geval tot een verdiept inzicht. Want daar is het orakels - en de literatuur - om te doen.

Eindnoten:

1. Meulenhoff, Amsterdam, 1994. Vertaling Karst Woudstra.
2. Deze en alle volgende citaten en prozafragmenten zijn vertaald door de auteur van dit artikel.

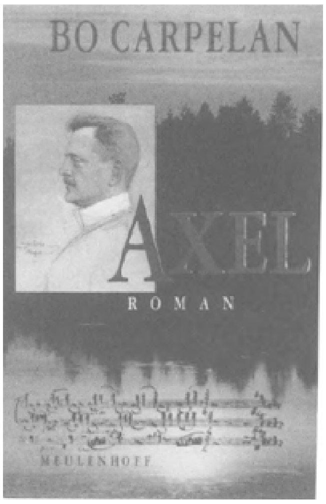
Tapani Ritamäki
Axel en Axel
Gezien vanuit een Fins perspectief

'Niet weer hè,' barstte Bo Carpelan (geb. 1926) uit, toen de Finlandia-prijs - het equivalent van de Franse Goncourt - waarvoor hij in 1986 voor de tweede keer genomineerd was, wederom aan zijn neus voorbijging.

Maar er zou toch nog een derde keer komen. In 1993 werd Carpelan met zijn roman *Urwind* (Oerwind) in het literaire kastenstelsel van Finland eindelijk verheven tot brahmaan. Het lijkt volstrekt redelijk om te zeggen dat *Urwind* met kop en schouders uitstak boven de andere Finse romans die in 1993 uitkwamen, zoals de motivering van professor Kai Laitinen bij de prijsuitreiking luidde. Maar in Carpelans eigen oeuvre haalt het boek het niet bij de roman *Axel* (1986). Wanneer je Carpelans oeuvre leest, valt het grote verschil in kwaliteit tussen de twee laatste romans en de vier voorgaande onmiddellijk op. Een middelmatige Finlandzweedse schrijver van middelbare leeftijd, die plotseling de stap naar de Nobelklasse maakt, het lijkt absurd.

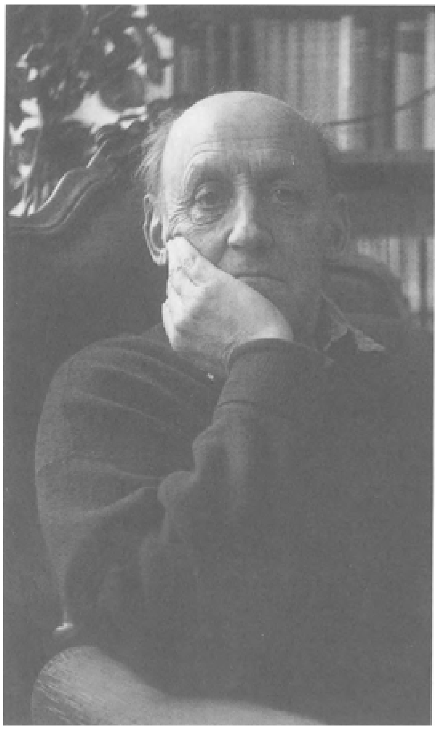
Misschien heeft Carpelans katachtige sprong iets te maken met het feit dat hij tot 1980, toen hij werd benoemd tot hoogleraar kunstgeschiedenis, zijn tijd moest verdelen tussen schrijven en zijn eigenlijke broodwinning als onderdirecteur van de stedelijke bibliotheek van Helsinki, een baan die hij bijna twintig jaar lang zonder één dag ziekteverzuim schijnt te hebben vervuld.

Absurd en verbluffend - even verbluffend als het feit dat de critici kennelijk niet hadden gemerkt wat er aan de hand was. Wel hadden ze zich gerealiseerd, dat de vroegere lyricus ook iets anders dan gedichten kon schrijven en dat *Axel* als 'een groots boek' kon worden beschouwd. Maar net als de recensent van het grootste Finse dagblad, *Helsingin Sanomat*, zeiden velen dat ze 'stukken ervan ronduit slaapverwekkend vonden'. Carpelans taalgebruik wordt 'virtuoos' genoemd, maar tegelijkertijd '(soms) te kunstzinnig uitgevlochten'. Het is de vraag of Carpelan niet een soort Finse James Joyce is geworden en *Axel* een Finse *Ulysses*, een boek dat bij veel mensen in de boekenkast staat, maar slechts door weinigen is gelezen. Aan het beeld kan nog worden toegevoegd, dat men in Finland enthousiast is over *Axel*'s triomftocht door de wereld, het boek is tot op heden in het Frans, Engels en Fins vertaald, en nu ook in het Nederlands. Dat spelen maar weinig Finlandzweedse boeken klaar.



De titel van de roman slaat op de broer van de grootvader van de schrijver. De man was in zijn eigen familie persona non grata en de eerste keer dat Bo Carpelan met enig respect iets over zijn voorvader vernam,

was toen hij Karl Ekman's boek *Jean Sibelius en zijn werken* las. Enige tijd later kwam Erik Tawaststjernas biografie over Jean Sibelius daar nog bij. Daaruit blijkt dat Axel Carpelan (1858-1919) een van de naaste vrienden van Sibelius was, misschien zelfs zijn beste vriend. In 1986 vertelt Bo Carpelan, dat zijn eigen familie nooit over Axel Carpelan sprak, ‘hij was het zwarte schaap van de familie, vergeten, niet in staat om te werken. Door de meesten werd hij bijna als een geesteszieke gezien.’



Bo Carpelan
(foto: Lena Malm)

Belangrijke boeken schrijven onze geschiedenis opnieuw, dat lijkt me een criterium te zijn. Voor het grote publiek was Axel Carpelan vóór *Axel* een volstrekt onbekende naam. Hoewel er in de Finse naslagwerken veel Carpelans voorkomen, zoekt men vergeefs naar de naam van Axel. Dat doet vermoeden, dat een van de drijfveren voor Bo Carpelan is geweest dat hij zijn opmerkelijke voorvader zijn rechtmatige plaats in de naslagwerken en in de familiegeschiedenis wilde geven.

Beroemde stilte

Vriend te zijn van Jean Sibelius is op zich niets opmerkelijks, beroemde mensen hebben meestal veel vrienden. Je moet een roman natuurlijk ook niet lezen alsof het een documentaire is, ook al hebben de romanpersonen echt bestaan en ook al bevat de tekst letterlijke citaten uit brieven die ook werkelijk zijn geschreven en verstuurd. Tenslotte kun je je afvragen of Axel Carpelan, als hij inderdaad zo belangrijk voor Sibelius is geweest als zijn, in principe ondeskundige, afstammeling beweert, niet eerder opgemerkt zou zijn door anderen dan de muziekhistorici Karl Ekman en Erik Tawaststjerna?

Hier ligt een van de essenties van de roman, een man als Axel Carpelan, iemand die zelf nooit ‘iets werd’, zelf nooit iets ‘bereikte’, kan toch geen beslissende invloed hebben gehad op de meest beroemde kunstenaar die Finland ooit heeft gehad? Dat grenst welhaast aan een degradatie van de Finse componist. Iemand die in zijn eigen tijd niet werd gerespecteerd kan immers ook niet door het nageslacht worden gerespecteerd.

Hier hebben we te maken met een mysterie. Sibelius heeft zijn tweede symfonie de facto aan Axel Carpelan opgedragen en toen Axel in 1919 overleed, schreef Sibelius in zijn dagboek: ‘Voor wie moet ik nu componeren?’ Een paar jaar later realiseert hij zich dat het antwoord op die vraag niemand is en treedt de beroemde stilte in. Wie weet, misschien zou de veel besproken achtste symfonie wel nooit zijn verbrand als Axel C. iets langer had geleefd en hij Sibelius deskundig muzikaal advies en geld had kunnen geven, dat hij persoonlijk van mecenassen van heinde en ver inzamelde.

Het eens en voor altijd afdoende antwoord op de vraag hoe belangrijk Axel Carpelan voor Jean Sibelius is geweest, is in feite niet nodig en kan niet worden gegeven (hoewel ik tot op zekere hoogte vind dat grote mensen niet afhankelijk mogen zijn van onbeduidende mensen). Romans, zelfs geen romans als *Axel* die het epitheton documentair hebben gekregen, moeten niet als wetenschappelijke verhandelingen worden gelezen. Dat leidt slechts tot een scheef beeld - naar beide kanten.

In tegenstelling tot de meeste Finse recensenten vind ik bovendien het eerste deel van het boek, waarin Axel zonder krukken door het universum strompelt, minstens even overtuigend als het tweede deel, waarin hij uiteindelijk een vriend vindt die hij kan steunen en op wie hij kan leunen. Het is belangrijk om op te merken dat het eerste deel van het boek, dat de eerste tweeënveertig jaren van Axels leven bestrijkt, pure fictie is. Axels dagboeknotities bijvoorbeeld zijn niet door Axel maar door Bo Carpelan geschreven, wat nadrukkelijk in het voorwoord wordt vermeld. Voor het tweede deel heeft de schrijver gebruik gemaakt van bronnenmateriaal, zoals de uitvoerige briefwisseling tussen de componist en zijn weldoener, waardoor je bij het lezen misschien de neiging krijgt een vergelijking te maken tussen wat we weten over de ‘feitelijke’ relatie tussen Jean en Axel, en hoe hier in de roman gestalte aan wordt gegeven.

Engel

Maar het boek moet natuurlijk helemaal niet zo letterlijk worden gelezen. Sommige recensenten hebben Axel en Sibelius als twee delen van dezelfde persoon willen zien. En waarom ook niet, het past binnen de laatste literatuurhistorische mode en is bovendien spitsvondig. Axels onvermogen om zelf te componeren - ‘behalve 's nachts in zijn eigen hoofd’ - wordt in dat geval omgedraaid. En werd Jean Sibelius de laatste 25 jaar van zijn leven geen Axel Carpelan toen hij zijn belangrijkste communicatiemiddel - de partituur - verloor?

Ik wil dus eigenlijk dat Axel het bewijs wordt dat er engelen onder ons leven die we niet zien. Als engel wordt zijn nooit aflatende goedheid geloofwaardiger. Ondanks

harde, kwetsende doornen - waarvan een aantal ook van Sibelius afkomstig zijn - verliest Axel nooit zijn opofferende ziel.

Ook onze tijd is in de tekst aanwezig, maar getemperd. Carpelan geeft een nieuw perspectief door ingrijpende politieke gebeurtenissen als achtergrond te beschrijven. Deels versterkt dit het outsiderschap van de hoofdpersoon, daarnaast prikt het de mythe door dat revolutionaire maatschappelijke gebeurtenissen door de hele maatschappij als even revolutionair worden ervaren.

Velen hebben het poëtische taalgebruik van het boek verklaard door erop te wijzen, dat Carpelan, als het erop aan komt, een lyricus is. En velen hebben zich laten imponeren door de manier waarop hij er met zoveel eerbied in is geslaagd het Zweeds van de vorige eeuw te restaureren (al heeft een Zweedse recensent zich afgevraagd of het woord gefrustreerd in de negentiende eeuw wel werd gebruikt). Maar slechts weinigen hebben erop gewezen dat *Axel* het minst droomachtige prozaboek van Carpelan is,

waarin hij heel duidelijk van zijn handelsmerk, een soort magisch realisme, is afgestapt. De roman beschrijft een bijna bovenaards persoon, maar op een heel aardse manier. Misschien komt het genie van het boek - Axel - daarom wel zo overtuigend over. Vele anderen hebben het geprobeerd, schrijvers die veel beroemder waren. Ik denk aan *Het neefje van Wittgenstein* van Thomas Bernhard, *Leviathan* van Paul Auster en *Eesti Raamat* van Jaan Kross. Carpelan overtreft hen allen.

Vertaling uit het Zweeds: Wiveca Jongeneel, verbonden aan de Stichting Scandinavisch Vertaal- en Informatiebureau Nederland

Lisette Keustermans
Drie decennia Scandinavische poëzie

De Scandinaviërs kennen elkaars poëzie niet of nauwelijks, maar de bekende, excentrieke Deense dichter-criticus Poul Borum is daarop een uitzondering. Hij volgt de ontwikkelingen in de Deense, Noorse en Zweedse poëzie en brengt geregeld verslag uit in kranten en tijdschriften, graag met vermelding van een rangorde, soms in de vorm van een top-tien of top-twintig. Maar in de eerste plaats is hij een speurder naar nieuw talent. Hij werkt in Kopenhagen bij een poëzie-laboratorium, waar jonge dichters worden gekneed. De Deense 'tachtigers' komen voor een deel uit zijn handen. Naar ander talent snuffelt Poul Borum in de Deense, Zweedse en Noorse poëziebundels die bijna dagelijks bij hem in de bus vallen. Hij zag de betekenis van de Zweedse Katarina Frostenson toen haar dichtbundels nog nauwelijks werden gerecenseerd en zij er niet van kon dromen ooit 'de koningin' van de Zweedse poëzie te worden en tot de Zweedse Academie toe te treden.

Wat Poul Borum schrijft maakt indruk. Als hij ergens een dichteres ontdekt die al jaren goede poëzie schrijft zonder dat iemand dat ooit heeft gemerkt[1.], worden al haar volgende bundels aandachtig gerecenseerd. Als Borum brandhout maakt van een hele jaargang poëzie, (zoals in 1980 toen hij, ingehuurd door een Noors tijdschrift, de Noorse poëzieoogst van de laatste drie jaar als 'overwegend van slechte kwaliteit' bestempelde[2.]) wordt dat nooit vergeten. Toch heeft hij niet zoveel autoriteit, dat hij dichters kan maken of breken. Daarvoor is hij dan weer een te kleurrijke figuur, die gemakkelijk opzij kan worden geschoven als exuberant en een beetje gek.

Opvallend in de kritieken van Poul Borum is de voorkeur die eruit spreekt voor de iets oudere dichters. Hoe onconventioneel Borum ook is, zijn literaire smaak is oerdegelijk en conservatief. Hij eert en respecteert zijn internationaal bekende (leef)tijdgenoten - zoals de Deense Inger Christensen (1935) en de Zweed Tomas Tranströmer (1931). Hun werk gebruikt hij als maatstaf voor de beoordeling van de jongeren. Hij prijst ook het recente werk van oudere dichters als de Zweed Karl Vennberg (1910). Borum is een criticus die nieuw talent herkent en erkend talent genereus bejegent.

Poul Borum is een Scandinavisch fenomeen, maar ook deel van een sterke Deense traditie. Nergens in Scandinavië heeft de literaire poëziekritiek zo'n sterke stelling als in Denemarken. Behalve Poul Borum zijn er nog andere, meer academisch georiënteerde critici die de ontwikkelingen in de hele Scandinavische poëzie volgen en de Deense dichters stevig begeleiden met kritische artikelen en geleerde essays. Niet voor niets zijn het ook de dichters in Denemarken die hun theoretische opvattingen over poëzie graag publiceren in manifesten, kritische artikelen en poëtica's.

In het spoor van 'de nieuwe eenvoud'

'Overal in Noorwegen zitten er mensen op een berg of in een dal gedichten te schrijven, maar elkaars poëzie lezen, doen ze niet', zei een tijdje terug een bekend Noors dagbladrecensent, die elke dag stapels gedichten op zijn schrijftafel kreeg.[3.] Hiermee klaagde hij over het geringe aantal poëzielezers, maar verwees tegelijk naar de invloed die 'de nieuwe eenvoud' heeft gehad op het denken over poëzie.

'De nieuwe eenvoud', een poëzie die er eenvoudig uitziet, maar dat in wezen niet is, bloeide in de jaren '60 in de drie Scandinavische landen en kent nu nog belangrijke uitlopers, niet alleen als rijmelarij, maar ook als echte poëzie. Omstreeks 1960 ontstond de beweging als een protest op de modernistische poëzie. De jonge dichters wilden de poëzie ontmythologiseren door 'het gewone' in de poëzie binnen te halen en alledaagse taal te gebruiken. Ze plaatsten zich in een dialoog-

situatie met de lezer en schreven anekdotische gedichten in een vertellende toon. Het pseudo-naïeve dat ze in de tekst legden, gaf er diepte aan. Het meest geciteerde voorbeeld is volgend gedicht van de Zweed Göran Palm:

Ik sta voor de zee.
Daar is ze.
Daar is de zee.
Ik kijk ernaar.
De zee. Ja, ja.
Het is als in het Louvre.

(Uit *Världen ser dig*, 1964)[4.]

Poul Borum (foto: Nete Goldschmidt)

De beweging kwam tot een artistiek hoogtepunt in Noorwegen, in het werk van Jan Erik Vold (1939). Met zijn enorme charisma en zijn grote artistieke talent als dichter en jazz-muzikant slaagde hij bovendien in één van de typische projecten van toen, poëzie tot 'de massa' brengen. Zijn concerten waar hij zijn 'jazz-poëzie' ten gehore bracht, waren drukbezochte evenementen in de Noorse hoofdstad. Het was ook in Noorwegen, dat de nieuwe eenvoud het meeste invloed had op de volgende generaties dichters. De leuze van de dichters 'nu is alles mogelijk', leidde er tot een grondige vernieuwing van de poëzie. De ontypisch poëtische taal vol symbolen en metaforen verdween.

Poëzie als bestseller

In de late jaren '60 kende de poëzie in Scandinavië een echte explosie. 'De nieuwe eenvoud' ging een verbinding aan met ideologisch links. Het tijdperk van de

gepolitiseerde literatuur was aangebroken, met Vietnam-gedichten als belangrijkste genre en de Zweed Göran Sonnevi (1939) als de grootste dichter. Zijn bundels met intellectueel-moralistische gedichten, behoorlijk moeilijk van inhoud, werden in Zweden echte bestsellers. Zijn naam werd bekend in heel Scandinavië, zijn gedichten oefenen nog steeds invloed uit op de jonge dichters.

In Denemarken waren het de verhalende gedichten - egodocumenten en gedichten over rolpatronen- die een enorm succes kenden. Op het gebied van de bekentenisliteratuur toonde Susanne Brøgger zich een meester, maar ook een aantal dichters liet zich niet onbetuigd. Ze begonnen plots te biechten in hun poëzie, open-

hartig, met een vleugje exhibitionisme en met toepassing van verschillende distantiërings-technieken. Een voorbeeld uit de succesbundel *Liefdesverdriet* (1976) van de dichter Kristen Bjørnkjaer (1943):

Als je van me weggaat
ga dan vlug, resoluut
en zonder vals medelijden
ga dan weg met een klap
die alle banden kapt
laat me achter me in een afgrond
waar alleen uit te klimmen valt

(Maar dan?
Het risico bestaat dat ik daar beneden blijf
en nooit meer boven geraak
misschien is het toch te erg?
Ik ga je iets anders vragen)

Als je van me weggaat
ga dan zacht en voorzichtig
en niet plots met geweld
shockerend en verlammend
ga dan zacht en voorzichtig
en liefst in kleine porties
langzaam - zodat ik aan het idee kan wennen

(Maar dan?
Het is onder alle omstandigheden onbehaaglijk
Iets wat pijn doet
Waarom dan de pijn verlengen?
Ja, waarom zou ik me in die situatie plaatsen?
Nu heb ik het:)

Ga vroeg van me weg
ga weg in mijn jeugd
vóór we elkaar leren kennen
op een feest waar we allebei zijn
Laat me iemand anders ontmoeten dan jou
als je toch van me weg zult gaan
Ga van me weg in mijn jeugd
een vroege morgen vol zon
als alle koeien op het gras zijn gezet
en ik nog een kleine jongen ben
die in de zandbak speelt
o schat
ik denk dat ik sterf
als je van me weggaat
neem me mee
kun je me niet gewoon meenemen
als je van me weggaat?

De gedichten van Vita Andersen (1944) over rolpatronen, waarin ze de mechanismen in de traditionele man-vrouw relatie op een ironische manier blootlegt, kenden al hetzelfde succes.

De ironische traditie

Omdat de literaire kritiek zich zonder voorbehoud achter dit verhalende poëziegenre stelde, kreeg het een sterke positie in Denemarken. Intussen publiceerde in Zweden de jonge Kristina Lugn (1948) gedichten die in hun thematiek een zekere verwantschap vertonen met die van Vita Andersen. Hoewel geen van beide dichteressen tot de leidende feministen behoorde, is hun werk toch duidelijk een produkt van de tweede feministische golf. Het kan gelezen worden als de poëtische illustratie van de inzichten die toen door de vrouwenbeweging werden verspreid. Die sloten aan bij de bevindingen van de Amerikaanse Betty Friedan, die in haar studie *The feminine mystique* de mythe van de gelukkige huisvrouw uit de middenklasse had doorgeprikt. Het bleek dat die vrouwen zich helemaal niet fijn voelden in hun mooie huis, met hun geslaagde echtgenoot en hun dotjes van kinderen. Ze houden een façade op en zijn in werkelijkheid gefrustreerd, ongelukkig en ontevreden. Wat Vita Andersen en Kristina Lugn hiervan opnemen, is de vrouw die nog in de traditionele vrouwenrol vastzit en nog in de mythe gelooft. Als dichteres nemen ze daar een ironische houding tegenover aan. Toch is hun perspectief niet ‘von oben’. Het kan bij Vita Andersen soms herinneren aan dat van de sprookjesschrijver H.C. Andersen, zoals een recensent het eens bewonderend uitdrukte. De ironie van Kristina Lugn is bitterder en radicaler en gaat dikwijls over in zwarte humor. De vrouw in haar gedichten is

geen slachtoffer van de mannenmaatschappij, maar van de moderne consumptiemaatschappij. Ze is eenzaam, onzelfstandig, passief, lusteloos, neigt naar zelfmoord en zoekt geluk via de materiële waarden die door reclame en vrouwenbladen worden aangeprezen. Zo wordt het prototype beschreven:

Ik wil dat je nu komt!
Ik wil dat je nu meteen komt!
De minirekenmachine moet je meenemen
En de Steinway-vleugel.
Ook pleisters, asperine eau de cologne verband
een fles Spa rood een fles gin een fles whisky en
een beker voor mijn tandenborstel
een fles Ajax en een reuzepak dormopan een kamerplant en
een pizza
en een respirator.
Ik wil dat je komt, nu meteen!
Juist jij moet komen, nu meteen!
En mij stormachtig veroveren.
Je moet het grote licht uitdoen.
En de kandelabers aansteken.
Je moet de telefoon uittrekken.
En de luchtmatrassen opblazen.
Je moet mijn tranen drogen en me tot reden brengen.
Als de zon ondergaat achter de opera.
En het tijd is om naar huis te gaan.
Dan moet je naar me toe komen.
Met je hart.
En je jachtgeweer.
Zodat ik nooit meer uit mijn evenwicht geraak.
In een smaakvol ingerichte woonkamer.
Zodat ik nooit meer op de richel van de vensterbank ga staan
En er een beetje onnozel uitzie.
Met een doornen roos in mijn hand.
Zodat ik nooit meer door de ondergrondse kruip.
Met een pijnlijk lied.
Op mijn gesprongen lippen.
Je moet nu komen, je moet komen, nu meteen!
Gewoon maar omdat ik het niet uithoud.
Gewoon maar omdat het zo verdomd dringend is.
Gewoon maar omdat ik een heel gewone vrouw ben.
Door en door gezond en een beetje boven haar gewicht.
Redelijk huiselijk, behulpzaam en nerveus.
Lief en schattig en heel bang.
Met algemene belangstelling en een sluimerende literaire ader.

(Uit *Bekantskap önskas med äldre bildad herre*, 1983)

De receptie van deze poëzie verliep in Zweden heel anders dan in Denemarken. Aanvankelijk werd Kristina Lugn genegeerd. Later, toen ze een bekende Zweedse was geworden, werd ze, omdat ze ‘durfde vloeken in de kerk’, de ‘meest gehate’ vrouw van Zweden. Ook als dichteres bleef ze controversieel. Niet iedereen kon haar poëzie waarderen. Maar het meest opvallend is dat de ironie in haar gedichten niet altijd begrepen wordt. Het komt vaak voor dat de dichteres botweg geïdentificeerd wordt met de ik-persoon in haar gedichten. Zo'n benadering duidt erop dat Zweden

geen echt sterke ironische traditie kent. In tegenstelling tot Denemarken, waar in de sporen van Kierkegaard de ironie sterk ontwikkeld is, heerst er in Zweden eerder wantrouwen voor. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Kristina Lugn een trouwe bewonderaar vindt in de dichter Karl Vennberg, zelf een meester in het gebruik van ironie.

Kristina Lugn publiceert de laatste tijd, naast toneelwerk, nog steeds zwartgallige gedichten. Vita Andersen daarentegen schrijft nu uitsluitend proza. Anders dan Kristina Lugn, die als dichteres niet bij een groep hoorde, was zij de exponent van een generatie. Voor haar was het op een gegeven moment onmogelijk op de ingeslagen weg voort te gaan. De tijden waren veranderd, de verhalende gedichten werden gedegradeerd tot ‘knaekprosa’ - zogenaamde verzen, maar eigenlijk in mootjes gehakt proza. Een nieuwe generatie dichters trad aan.

Fysiologische poëzie

Strijdlustig sprongen ze op de barricades, de jonge Deense dichters, en schreeuwden dat ze de verhalende gedichten van hun voorgangers geen poëzie vonden. Samen met de jonge Deense schilders, de ‘Wilden’, maakten ze van de jaren '80-'85 ze samen een onafgebroken hyperactieve avantgarde-party. Een van de Deense critici die het allemaal van nabij meemaakte, beschrijft het als een wilde kettingreactie van publikaties, punk-, new wave- en rockconcerten, voorleesavonden, tentoonstellingen, vernissages, seminaries, performances, manifestaties en multi-arrangementen. De kunstenaars voelden zich samen sterk en stelden leuzen op. Ze wilden de heersende literaire smaak veranderen en de Deense poëzie weer terugbrengen naar de grote traditie van symbolisme en surrealisme. In Zweden, en in mindere mate ook in Noorwegen, werd met iets van jaloezie gekeken naar die explosie van jong talent. In eigen land werden allerlei namen voor hen bedacht, van ‘tachtigers’ tot ‘betonsymbolisten.’[5.]. De meer neutrale karakteristiek ‘tachtigers’ zou nadien het meest gebruikt worden.

De poëzie van de tachtigers was heel verschillend, maar toonde een opmerkelijke voorkeur voor fysiologische en erotische thema's. De Deense kritiek plakte er meteen het etiket ‘fysiologische poëzie’ op. Tegen die eendimensionale benadering zou Søren Ulrik Thomsen, de theoreticus van het gezelschap, op het eind van het decennium als volgt protesteren: ‘De hypostasering van het lichaam door de 80ers betekende geen binding met het vlees, maar een bezinning erop, het maakte het mogelijk om de ziel weer te zien vanuit het gezichtspunt van het lichaam.’[6.]

De erotische poëzie van Pia Tafdrup

Een van de meest bekende Deense tachtigers, Pia Tafdrup (1952), zegt over de achtergronden van de fysiologische pozie: ‘Wij zijn opgegroeid in de tijd van de sexuele revolutie. Waarschijnlijk schrijven wij daarom directer dan de generaties voor ons. Je merkt dat ze in hun werk merk hun angst en schuldgevoelens uitdrukken.’[7.]

Fluistering

Je vinger
in de schemering en mijn haar
schuift een lok opzij
voor je lippen
die strijkend langs mijn oor
een inwendige vlinder opjagen
uit zijn schuilplaats
voor je woorden die fluisterend
de tijd op de vlucht jagen
zoals een hagedis
wegkruipt tussen de stenen
bij het geluid van voetstappen op het grint.

(Uit *Den inderste zone*, 1983)

Omdat dit type ‘fysiologische’ poëzie besproken werd alsof het een verfijnd soort pornografie zou zijn, ging Pia Tafdrup de openlijk erotische motieven weren. Ze raakte het etiket ‘erotische dichteres’ echter niet kwijt. Dat irriteerde haar zo dat ze een poëtica schreef waarin ze haar eigen visie gaf op haar werk.[8.] Ze beklemtoont dat niet erotiek, maar andere thema's zoals ‘verandering’ haar belangstelling hebben.

Pia Tafdrup verbindt haar typische motieven, vrouwelijk lichaam, eros-thanatos en verandering, vaak met een beschrijving van de natuur of, meer algemeen, de buitenwereld. Volgens een Deens literaire criticus gebeurt dat met een poëtische methode die verwant is aan de symbolistische poëzie.[9.] Waar de symbolisten correspondenties ontdekten tussen de natuur en een innerlijke toestand, ziet Pia Tafdrup die tussen de buitenwereld en fysische en psychische processen van het individu. De symbolist ‘maakt de natuur tot een uitdrukking voor een zielstoestand en omgekeerd, terwijl Pia Tafdrup haar lichaam tot natuur maakt en vice versa’. Het is die verbinding die aan de gedichten van Pia Tafdrup een poëtische diepgang geven. Met deze verklaring meende de criticus het probleem te hebben

opgelost, waarom de ‘menstruatie- en vaginapoëzie van Pia Tafdrup zoveel aandacht kreeg van mannelijke recensenten die anders weinig belangstelling toonden voor vrouwenliteratuur’ en waarom die ‘biologische poëzie meer te bieden had dan je bij een eerste lezing merkt’. Hoewel dit stuk in zekere mate een verdediging is van Pia Tafdrup, geeft de denigrerende woordkeus duidelijk aan dat de fysiologische poëzie uit vrouwenstandpunt geschreven als een vreemd verschijnsel wordt beschouwd.

Pia Tafdrup

De wereld in de poëzie

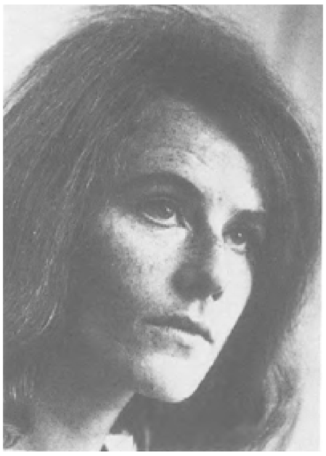
‘Noorse poëzie - is dat niet Olav H. Hauge en Rolf Jacobsen en Jan Erik Vold en Paal-Helge Haugen en Eldrid Lunden en... en..?’[10.] Zo werd in 1983 een hulde gebracht aan Noorwegens grote dichters en tegelijk met enige reserve een aantal nieuwe namen aangekondigd. Nu, meer dan tien jaar later, is er niet zo heel veel veranderd op de Noorse Parnassus. Behalve dat Rolf Jacobsen (1907-1994) en de hoogbejaarde Olav H. Hauge (1908) hun oeuvre afgesloten hebben, figureren er nog steeds een aantal mindere goden en blijven Eldrid Lunden (1940) en Paal-Helge Haugen (1945) de toonaangevende dichters. Deze laatste heeft ook als vertaler van oosterse poëzie een grote invloed uitgeoefend. De haiku's die hij vertaalde[11.] leidden samen met ‘De Nieuwe eenvoud’ tot een vormverandering in de Noorse poëzie veranderen. Nog steeds schrijven Noorse dichters opvallend korte verzen. Aan de basis van deze vormvernieuwing staat onder meer Eldrid Lunden (1940).

Naarmate de winter vordert, zie ik
hoe de sneeuw steeds
meer in landschap komt met mezelf.

*

Nieuwe dagen met zware meeuwen en
grijze zee,
en met strepen van zijde
in je gemoed.

(Uit *Mammy, blue*, 1978)



Eldrid Lunden

In de Noorse poëzie bestaat nog steeds belangstelling voor maatschappelijke en politieke onderwerpen in brede zin. In de gedichten wordt het 'ik' niet ontrafeld, maar in verband gebracht met de natuur en de wereld. Bij Paal-Helge Haugen klinkt daarbij steeds een ondertoon van medeleven. De diep gevoelige poëzie, die van dezelfde rustige, klassieke schoonheid is als die van de grootste Scandinavische dichter van deze tijd, de Zweed Tomas Tranströmer, hoort bij het mooiste wat de Noorse literatuur te bieden heeft:

(3de beweging: afgebroken lied)

'als ik me buig over jou
is het een ander die zich buigt over je
als we ons laten vallen naar elkaar toe
geraken we daar nooit helemaal'

het lijf probeert zich zijn taal te herinneren
het heeft zovele andere dingen moeten leren
ingewikkelde patronen, strategie, spel,
controle-mechanismen. ik doe niets meer
zonder prijsopgave vooraf

ik heb tabellen opgesteld
ik leer mijn lichaam te vergeten
op die manier word ik niet meer verrast
dat is praktisch

de laatste tijd ben ik aan je gaan denken
als aan een foto
dat maakt alles eenvoudiger
dat weet ik wat ik aan je heb

ik houd die foto vast en kijk ernaar
nog komt het voor, een enkele keer
dat ik je zie
dat is dan meestal 's nachts

je heft je slanke arm op als een teken
ik ben vergeten wat het betekent
en de maan naait je gezicht vast op het donker

(Uit *Fram i lyset, tydeleg*, 1978)

Vrouwelijke dichters drukken vaak hun geëngageerde belangstelling uit als feministisch bewustzijn. Zo belicht Eldrid Lunden in haar gedichten de vrouw als een sterk en verwonderd subject met belangstelling voor de natuur en voor de medemens. Dichteressen als Liv Lundberg (1944) en Gro Dahle (1962) schrijven over sterke en toch kwetsbare jonge vrouwen en moeders. Daarnaast stellen Eldrid Lunden en Liv Lundberg 'taal' ter discussie in hun gedichten. Dichters als Jo Eggen en Sigmund Mjelve spreken dan hun ecologische bekommernis spreekt uit in hun werk. Jo Eggen (1952) beschrijft zijn plaats als intellec-

tueel in een kapitalistisch land dat lid van de Nato is en toont zich bekommerd om het gebruik van neutronenbommen. De fijnzinnige, in China geboren, Sigmund Mjelve (1926, debuut 1978) wijdde een hele cyclus van oosterse wijsheid doordrenkte gedichten aan de atoomramp van Tsjernobyl.

Het gevecht met de taal

In Zweden, waar men sinds het eind van de vorige eeuw de literatuur in decennia periodiseert, wordt om de tien jaar een karakteristiek gegeven van de voorbije periode. Meteen wordt daarbij de belangrijkste dichter gecanoniseerd. Zo geldt Karl Vennberg als de belangrijkste 40-er en Tomas Tranströmer als de grootste 50-er. Göran Sonnevi is de ster van de jaren '60 en Lars Norén met zijn surrealistische gedichten het hoogtepunt van de jaren '70. Met uitzondering van Norén, die nog uitsluitend drama schrijft - en daarmee Europese bekendheid heeft verworven -, publiceren al deze dichters nog regelmatig. Ze zijn ook met één of meerdere bundels vertegenwoordigd in het Nederlandse taalgebied.

In de loop van de jaren '80 speurde de literaire kritiek in Zweden naar nieuw talent, evenwel zonder het te vinden. Een aantal dichtersnamen werd aarzelend genoemd, maar vrij algemeen gold dat er geen jonge dichters waren van het formaat van een Tranströmer en Sonnevi. Na een poos moest men inzien dat ze toch bestonden, maar dan bij de vrouwen. Eva Runefelt (1953) en Katarina Frostenson (1953) werden de grote namen. Retrospectief werd nog een vrouwelijk dichter, Kristina Lugn, gecanoniseerd als ‘typisch voor de jaren '70’.

Hoewel Eva Runefelt en Katarina Frostenson heel verschillend schrijven, hebben ze ook veel gemeen. Ze beschouwen allebei dichten als een gevecht met de taal. Katarina Frostenson spreekt over dichten als ‘een constante nederlaag ten opzichte van de taal’[12.]. Eva Runefelt noemt dichten ‘voor 90% vechten en voor 10% overwinning en blijdschap’ en zegt dat ze steeds ‘boos’ is op de taal[13.]. Het spreekt vanzelf dat de beide dichteressen in hun werk karig zijn met woorden. Eva Runefelt weert opzettelijk adjectieven en alle uitdrukkingen die naar romantiek zwemen. Katarina Frostenson gaat nog verder en elimineert woorden, zodat de leegte moet spreken. Opvallend is dat de beide dichteressen het woord ‘schillen’ gebruiken als ze over hun schrijfproces spreken.

De thematiek van hun poëzie ligt daarentegen niet in het verlengde van elkaar. Katarina Frostenson schrijft vanuit de intellectuele wil met de taal te vechten en ‘reizen met taal’ te verwoorden:

In 't blauw, in 't wit

Ochtend en een
fijne kleine razernij in de lucht: schreeuw-schreeuw-schreeuw-schreeuw

kobaltblauwe hemel, opstandig blauw
of slechts schijnheilig blauw

Wat is schijnheiliger dan blauwe hemel

Mannen op de binnenplaats, roken
en krabben zich hier en daar
De vensters blinken
de gevel verblindend wit
De binnenplaats is schoongeveegd
de wind opgeruimd

Het huis van buiten - ochtend hier en
diep beetje angst onderdrukt, waar ik: iK
ben wel een hoge omheining
waarop ze witte lakens hangen

(Uit *Samtalet*, 1987[14.])

Eva Runefelt schrijft na een lange stilte, tijdens perioden waarin ze onderhevig is aan sterke emoties. Ze drukt in haar gedichten stemmingen en bewustzijnstoestanden uit.

Anjer

Een bundel
weerlichten, cerise

Door het vensterglas de grote vogels
van vocht en zilver
Ze klieven met gemak de blauwe bergen: daar binnenin
schittert de ongrijpbare steensoort bloedrood
en wij verwisselen onze handen
in je zwarte handschoenen
De zonnebol achter ons een schijf van as
en grijze paarden uit de schoorstenen op de huizen
Hoofden die zich losmaken van hun lijven
Tussen mijn rechter mondhoek en linkerwang
bevestig jij plots een halve maan
met de smaak van anjers

(Uit *Augusti*, 1981)

In Zweedssprekend Finland wordt Agneta Enckell (1957) soms vergeleken met Katarina Frostenson. Dat betekent natuurlijk meteen de erkenning van haar groot poëtisch talent. Haar werk herinnert werkelijk aan dat van Frostenson, maar het is tegelijk in zijn eigenzinnigheid uniek. Agneta Enckell schrijft vanuit een duidelijk vrouwelijk standpunt. Ze zet ‘taal’ in verbinding met het vrouwelijk (zwangere) lichaam en met de agressieve buitenwereld.

Liefde

Ondanks de lof die Agneta Enckell te beurt valt, heeft zij in haar land niet de positie die een Katarina Frostenson heeft. Zij is ook niet of nauwelijks bekend in Zweden. Dit is misschien niet meteen een goede graadmeter, omdat het Zweedse literaire establishment meestal de Zweedstalige literatuur in het buurland negeert. Het is voor de Zweedstalige Finnen een oud zeer, dat enkel hun grote en erkende kunstenaars bij naam gekend zijn in Zweden. Twee van hun dichters valt die eer te beurt, Solveig von Schoulz (1907) en Tua Forsström (1947). Solveig von Schoulz is een dichteres van temperamentvolle en subtiele natuurgedichten. Tua Forsström is de dichteres van de liefde. In haar eerste bundels was nog duidelijk maatschappij- en kultuurkritiek aanwezig, in haar latere bundels[15.] overheerst de private sfeer. Haar onderwerp is steeds de liefde, vooral de liefdevolle band tussen moeder en kind en de pijnlijke relatie tussen een man en een vrouw. Maar de gedichten worden nooit anekdotische bekentenisliteratuur. Tua Forsström trekt steeds subtiel haar onderwerp open naar de ‘condition humaine’. ‘Liefde,’ schrijft een van haar dichter-collega's, is voor Tua ‘dat wat ons met de wereld en met onszelf verbindt, de factor die onze identiteit schept. Liefde geeft ons onze naam.’[16.]

Ze zit daar op de trede en eet haar pap een ochtend vol zonnige nevel
Dauw nog op het gras. Ze luistert
naar alle ontwakende vogels: het
plonzen en tjirpen, het ploffen, het
kwetteren en schreeuwen en snateren
Ze woont met mij in het rare huisje
zonder te vragen waarom, in een duizelingwekkend en
absoluut vertrouwen. Ze went heel vlug aan

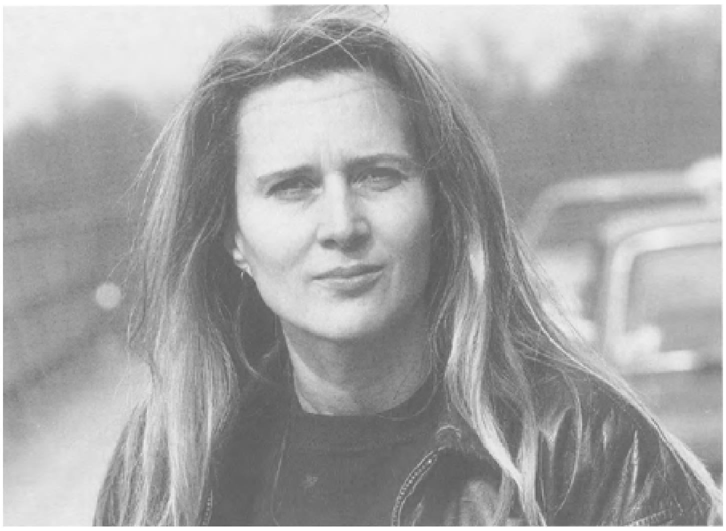
alles, zoet zit ze daar op de trap
en kijkt over het meer
Het geheugen bedriegt ons, Linda
Maar het geheugen leert ons lief te hebben
Ze loopt de steiger op en spoelt haar
bord in het water, peinzend: 'Ik denk dat ik
vannacht van mijn beertje gedroomd heb. Mama, kijk'
Ze wijst, luisterend naar de stilte, die
het geluid is van de zomermorgen die er
aan alle kanten is, als verandering, beweging

(Uit *September*, 1983)[17.]

Poëzie als magie

Scandinavië is rijk aan poëziefestivals. Een van de meest geliefde gasten is de Zweed Göran Sonnevi. Hij leest zijn poëzie op een uitgesproken ritmische manier, bijzonder

mooi en imponerend. Als Göran Sonnevi voorleest, luistert het publiek ademloos toe in een eigenaardig soort verbondenheid met de dichter. Het is dan ook terecht, dat J. Bernlef eens opmerkte dat de gedichten van Sonnevi er een dimensie bij krijgen, als hij ze voorleest[18.]. De waarheid is, dunkt me, dat ze dan hun volle dimensie krijgen. Sonnevi brengt immers de poëzie gedeeltelijk terug tot haar oorspronkelijke magische functie, het bezweren van de toehoorders door middel van klank en ritme. Ook de Zweedse Kristina Lugn en vooral de Deense Pia Tafdrup gebruiken dat type ritmisch leesprocedé als integraal onderdeel van hun poëzie. Het was dan ook niet heel verrassend, dat een Vlaamse dichteres schreef dat de gedichten van Pia Tafdrup haar bekoord hadden toen de dichteres ze voorlas, maar nadien, toen ze zelf las in vertaling, veel minder[19.]. Je moet een gezongen lied natuurlijk niet met de liedtekst vergelijken.



Katarina Frostenson (foto: Jan Peter)

In Nederlandse vertaling

Jacobsen, Rolf, *De stilte achter mijn voet.* Groningen: Holmsterland, 1994. Vertaling Amy van Marken
Sonnevi, Göran, *Het onmogelijke en andere gedichten.* Gent: Masereelfonds, 1993. Vertaling Lisette Keustermans en Leo Wilders.
Tranströmer, Tomas, *Het wilde plein.* Vertaling J. Bernlef.
Vennberg, Karl. *Opgepast! Pöezie.* Leuvense cahiers, 1992. Vertaling Lisette Keustermans.

Eindnoten:

1. Het opvallendste voorbeeld daarvan is de in Zweden wonende Finlandzweedse Ulla Ollin. Zie Poul Borum, '"Hemligheten är lätthet" - svensk poesi 1986', *Café Existens* 1/1987.
2. Poul Borum, 'Sola, mor, gi meg sola! 150 norske digtsamlinger 1976-79', *Basar* 1/1980.
3. Simen Skjönsberg in een interview. Zie Ragnar Hovland, 'Norsk poesi 1964-1970. Ein samtale med Simen Skjönsberg', *Café Existens* 2-3/1987.

4. Alle vertalingen zijn van de hand van de auteur van dit artikel.
5. John Chr. Jörgensen, 'De desperate digtere', *Politiken. Litteratur/Magasinet*, 24-12-89.
6. Sören Ulrich Thomsen, 'Farvel til Det Blå Rum', *Kritik* 1990/91-92.
7. Pia Tafdrup in een niet gepubliceerd interview met L.K. 29-6-1990.
8. Pia Tafdrup, *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik.* Kopenhagen, 1991.
9. Steffen Hejlskov Larsen, 'Kroppens metafysik', *Café Existens* 1/1985.
10. Terje Johanssen, 'Stemmer i tiden - noen norske diktere, ett riss'. *Café Existens* 22-23, 1983.
11. Paal-Helge Haugen, *Blad frå ein austleg hage. Hundre haiku-dikt.* 1965.
12. Katarina Frostenson in een niet gepubliceerd interview met L.K. 11-4-91.
13. Eva Runefelt in een niet gepubliceerd interview met L.K. 24-8-93.
14. Vertaling gepubliceerd in *Dietsche Warande en Belfort* 4/93.
15. Vanaf *Egentligen är vi mycket lyckliga* (1976). Tomas Mikael Bäck, 'Staden kommer närmare mej än din röst'- orienterande irrfärder genom ny finlandssvensk lyrik', *Café Existens* 22/23, 1989.
16. Tomas Mikael Bäck, o.c.
17. Vertaling reeds gepubliceerd in *Poëziekrant*, 2/91.
18. 'De beslissende jaren 60. De hedendaagse Zweedse literatuur', *Raster* 2/ 1977.
19. Lut De Blok, 'Het Poetry International festival in Londen élémentaire mon cher & strict personnel', *Poëziekrant* 6/1990.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Sommige dichters hebben niet genoeg aan hun eigen werk, maar vieren hun inspiratie ook bot op andersmans verzen, niet zelden zo intensief dat dat hele bundels vol persiflages en parodieën, parafrases en pastiches opgeleverd heeft. Drs. P vulde, als Coos Neetebeem, *Antarctica* (1980), waarin hij bijvoorbeeld de kern van Willem Kloos' bekendste sonnet terugbracht tot

> Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten
> En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
> Maar verder ben ik helemaal gewoon
> Met haaruitval en spijsverteringsklachten

en die van A.C.W. Starings ‘Oogstlied’ (‘Sikkels klinken; Sikkels blinken; Ruisend valt het graan. Zie de bindster gaâren! Zie, in lange scharen, Garf bij garven staan!’) tot

> Sikkels klinken
> Sikkels blinken
> Ruisend valt het graan
> Als je iemand weg ziet hinken
> heeft hij 't fout gedaan

Gerrit Komrij publiceerde een bundel met de alleszeggende titel *Onherstelbaar verbeterd*, waarvan dit voorjaar een derde, verbeterde druk uitkwam en waarin hij een aantal gedichten compleet herschreef. ‘De Dapperstraat’ van J.C. Bloem, althans het eerste kwatrijn daarvan,

> Natuur is voor tevredenen en legen.
> En dan: wat is natuur nog in dit land?
> Een stukje bos, ter grootte van een krant,
> Een heuvel met wat villaatjes ertegen.

werd bij Komrij

De Kalverstraat

> Cultuur is om m'n reet mee af te vegen.
> En dan: wat is cultuur nog in dit land?
> Een steekje los, een stukje in de krant,
> Gekeuvel met wat prietpraatjes ertegen.

Het leukste voorbeeld van een volledige herdichting leverde Kees Stip, die J.W.F. Werumeus Bunings *Mária Lécina* (1932) parodieerde tot *Dieuwertje Diekema* (1943), dat alleen al herinnerd dient te worden omdat het Werumeus Bunings regels

> Honderd klokken van Londen doen Londen bonzen
> en vier kathedralen Genua
> Maar geen brons kan zo in het donker bonzen
> als het hart van Mária Lécina
> ¿Porquè, Mária?

verbeterde tot

In Huizen suizen de lichtgasbuizen
en de waterleiding in Amsterdam
maar geen buis kan zo in het duister suizen
als het suisde in zijn hersenpan.

Anderen stellen zich een nog zwaarder taak, het schrijven van een anaclept. Battus definieert in zijn *Opperlandse taal- en letterkunde* (1981) het anaclept als: ‘een gedicht dat alle woorden van een ander gedicht, in andere volgorde, bevat’. Ik ben de term anaclept in geen enkele andere bron tegengekomen, in literaire handboeken noch in etymologische noch in algemene naslagwerken, zodat we niet moeten uitsluiten dat Battus het woord zelf heeft geconstrueerd. Maar het verschijnsel is te leuk om ongenoemd te laten en, belangrijker dan dat, het bestaat, al was het maar omdat Rudy Kousbroek het beoefend

heeft (en, voor zover ik kon nagaan, niemand anders).

In zijn bundel *De logologische ruimte. Opstellen over taal* (1984) staan, onder het hoofdstuk ‘Transformaties’, enkele anaclepten. Het sonnet *De Zee* van Willem Kloos (u weet wel: ‘De Zee, de Zee klotst voort in eindeloze deining’, de Zee waarin mijn Ziel zichzelf weerspiegeld ziet’) werd tot een 16 regels tellend vers dat begint met ‘De menslijke ziel kent duizenderlei belustheid En klotst zichzelven af in eindeloze vreugd’.

Zo'n herordening is geen geringe taak, althans als de anaclepticus het gedicht een rudimentaire toegankelijkheid wil laten behouden (wat overigens, zoals bekend, geen vereiste voor poëzie is). Ter illustratie daarvan volgt hier eerst een gedicht van Vasalis:

Tijd

Ik droomde dat ik langzaam leefde...
langzamer dan de oudste steen.
Het was verschriklijk: om mij heen
schoot alles op, schokte of beefde,
wat stil lijkt. 'k Zag de drang waarmee
de bomen zich uit de aarde wrongen
terwijl ze hees en hortend zongen;
terwijl de jaargetijden vlogen
verkleurende als regenbogen...
Ik zag de tremor van de zee,
zijn zwellen en weer haastig slinken,
zoals een grote keel kan drinken.
En dag en nacht van korte duur
vlammen en doven: flakkrend vuur.
-De wanhoop en welsprekendheid
in de gebaren van de dingen,
die anders star zijn, en hun dringen,
hun ademloze, wrede strijd...
Hoe kòn ik dat niet eerder weten,
niet beter zien in vroeger tijd?
Hoe moet ik het weer ooit vergeten?

Het anaclept dat Kousbroek daarvan gemaakt heeft, luidt:

Vroeger droomde ik van welsprekendheid:
Ik leefde niet om drang en tremor,
Alles was wat langzamer, niet dat ademloze,
En de dingen van de dag zongen beter
Dan eerder. Hoe kon ik ooit weten
Dat de regenbogen duur zijn?
Hortend en flakkrend drinken ze zich
Weer hees als vlammen in de keel. 'k Zag
Hoe de nacht haastig vuur kan doven:
De strijd moet stil zijn, of anders
Star zien, zoals die korte wanhoop
Waarmee de jaargetijden uit de bomen vlogen;
En hun slinken en dringen lijkt
Een verschriklijk zwellen, terwijl
Wrede gebaren mij hun verkleurende
Steen in de schoot wrongen...
-De zee van tijd schokte het grote vergeten

En terwijl ik langzaam beefde
Zag ik de oudste heen-en-weer op aarde.